傅申书画鉴定与艺术史十二讲

Fu Shen's Twelve Lectures on the History and Connoisseurship of Calligraphy and Painting

田 洪 颜晓军 徐凯凯 编

浙江大学艺术史丛书

黄厚明 主编

浙江大学出版社
ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

二〇一五年春天，国际著名中国艺术史学者、书画鉴定家、书画家、台湾大学艺术史研究所教授傅申先生应浙江大学艺术学系邀请，受聘担任浙江大学客座教授，并在浙江大学开启了为期四十五天的“中国书画鉴定与艺术史”系列讲座。此后，傅先生受邀在中国美术学院、南京艺术学院、天津美术学院、中央美术学院、清华大学、故宫博物院、鲁迅美术学院、吉林大学等全国各地院校和科研机构巡回演讲。是年秋季，傅先生又折返四川省博物院、四川大学等地讲学。期间，还漂洋过海，远赴美国加州、日本新潟等地演讲。一年时间内，傅先生在海内外巡回演讲达三十次之多，现场听众逾万人，反响强烈。

为了让更多的中国书画爱好者从中受益，浙江大学人文学院和浙江大学出版社将最重要的十二场演讲录音，汇编整理成《傅申书画鉴定与艺术史十二讲》一书，作为“浙江大学艺术史丛书”名师系列出版发行。

上架建议：艺术史

ISBN 978-7-308-16892-2



定价：168.00元

浙江大学艺术史丛书

黄厚明 主编



书画鉴定与艺术史十二讲

Fu Shen's Twelve Lectures on the History and Connoisseurship of Calligraphy and Painting

田 洪 颜晓军 徐凯凯 编



浙江大学出版社
ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

图书在版编目（CIP）数据

傅申书画鉴定与艺术史十二讲 / 田洪，颜晓军，徐凯凯编. —杭州：浙江大学出版社，2017.6(2017.8重印)
ISBN 978-7-308-16892-2

Ⅰ. ①傅… Ⅱ. ①田… ②颜… ③徐… Ⅲ. ①书画艺术—鉴赏—中国—文集 Ⅳ. ①J212.05-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第078717号

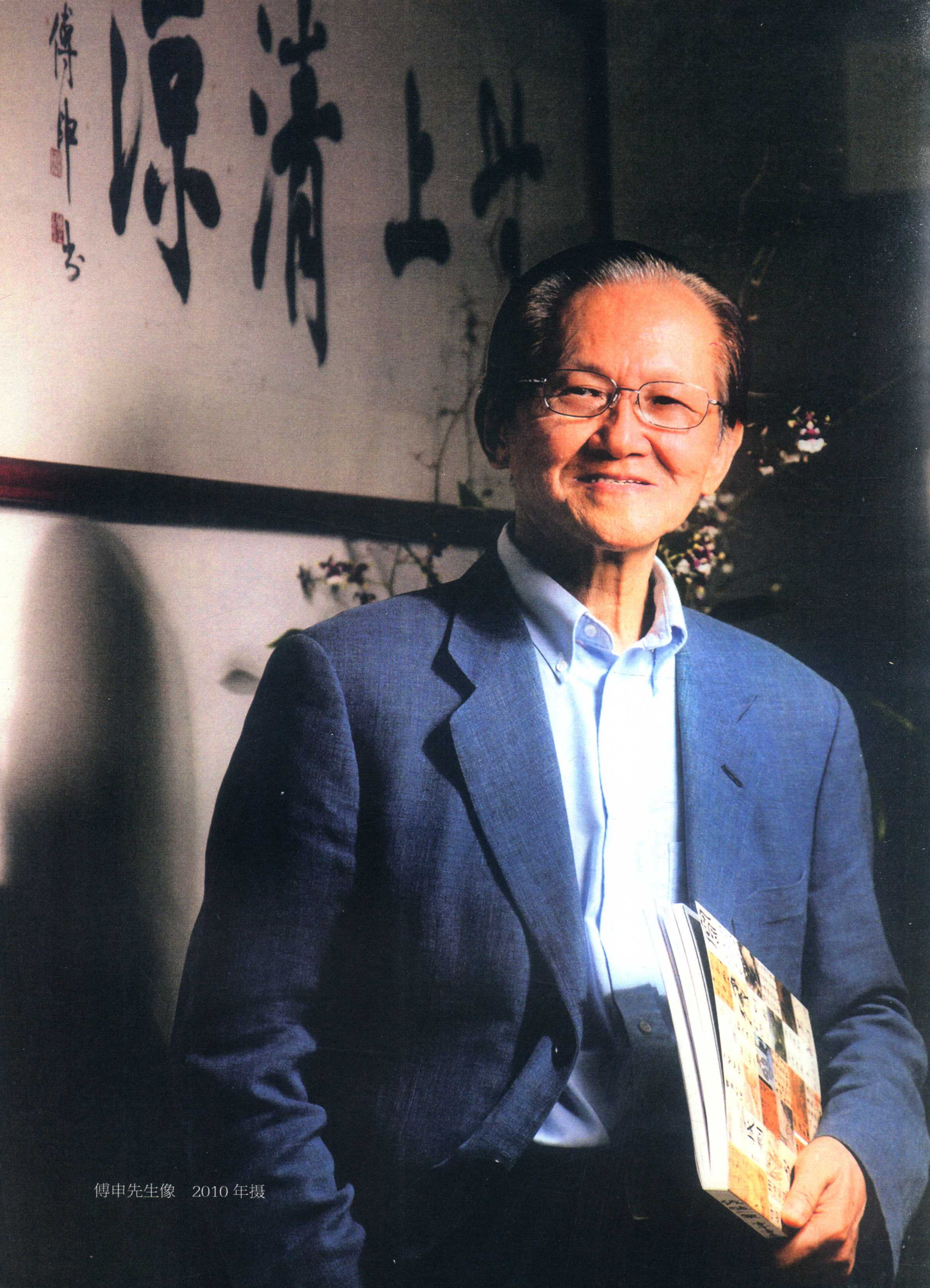
傅申书画鉴定与艺术史十二讲
田　洪　颜晓军　徐凯凯　编

策　　划　黄宝忠
责任编辑　殷　尧
文字编辑　徐凯凯
责任校对　王荣鑫
封面设计　项梦怡
出版发行　浙江大学出版社
（杭州市天目山路148号　邮政编码　310007）
（网址：http://www.zjupress.com）
排　　版　石几设计
印　　刷　浙江海虹彩色印务有限公司
开　　本　889mm×1194mm　1/16
印　　张　28.25
字　　数　492千
版 印 次　2017年6月第1版　2017年8月第2次印刷
书　　号　ISBN 978-7-308-16892-2
定　　价　168.00元

浙江大学出版社发行中心联系方式：0571-88925591；http://zjdxcbs.tmall.com

傅申　字君约，1937年出生，1948年随父母迁居台湾，毕业于台湾师范大学美术系，1968年赴美入普林斯顿大学艺术与考古系攻读中国历史专业，获博士学位。历任台北“故宫博物院”研究员、耶鲁大学副教授、佛利尔暨沙可乐美术馆中国美术部主任、台湾大学艺术史研究所教授；现任台北“故宫博物院”指导委员、台湾大学艺术史研究所兼任教授、北京故宫博物院客座研究员。

主要研究领域为中国书画史与书画鉴定，著有《书史与书迹——傅申书法论文集》、《元代皇室书画收藏史略》、《笔有千秋业——海外中国书迹研究》等；编有《欧米收藏中国法书名迹集》（与中田勇次郎合编）、《董其昌の书画》（与古原宏伸合编）、《张大千的世界》等。



傅申先生像　2010 年摄

傅申書畫鑒定與藝術史十二講

白謙慎敬題



目　录

导 言 我的学研机缘

“我的学研机缘”这个题目，令我想到过去台湾大学邀请有名的学者，举办过“我的学思历程”的演讲系列。这样的讲题在近代早期有牟宗三教授等人，而相较之下，反思本人，实在没有那么有系统、有理想性或严肃思考性的发展历程。回顾本人在过去50年的学研过程中，的确也勤勤恳恳做了一些研究，写了几部书和几十篇文章，虽然主题并不集中，但是对目前台湾的学界来说，本人也不知不觉进入了前辈的阵容中。因此我想谈谈我个人学习和研究的过程，也许可以满足诸位对我的好奇心吧！

起初我想来谈谈我所做的一个书法方面的研究，是关于五代名家杨凝式的《韭花帖》的相关问题。主要是因为大陆有一学者以长篇论证此帖本来就“无款”，但我以书迹本身、它的两个有款摹本以及古代书札形式诸方面来探讨，我认为本来应该有款，再附带讨论杨凝式的书风以及哪一件是真的杨凝式作品。讲起来这也是书史上的大问题，然而这样琐细的考证，可能令今天的演讲变成一个催眠术的表演！因此考虑再三，还是接受原来的建议，但将讲题稍加修改为今天的题目，在我的老师方闻教授面前，来谈谈我平凡的学习与研究的机缘和过程。我也正好趁这个机会当着方教授的面，亲自表达我对他的感谢，他是改变我一生最大的关键人物，因为他从1968年以来的近50年中一直影响着我，谢谢方老师，请接受我由衷的敬意！

今天我来回顾和梳理一下自己的学习和研究机缘。我个人虽然在生活上由于我的无知和单纯，遭遇到一些不顺和挫折，但在求学和事业上，却要一路感谢方教授及许多从前的师长和友人，所以说得上是“一路顺遂”，这又不得不请诸位容忍我像自传一样从儿童时期说起，一同对我的学思历程有个比较完整的认识。首先总括我的人生为五个阶段：

一、农村的童年和小镇的基础教育（1936—1955）

二、从台湾师范大学美术系到台北“故宫博物院”（1955—1968）

三、普林斯顿求学时期（1968—1975）

四、从耶鲁大学到佛利尔美术馆（1975—1994）

五、返台任教台湾大学（1994 年至今）

虽然以下的叙述大致依照这几个阶段，但是为了贯穿时隐时现的相关研究脉络和动向，所以往往在说明时作跨阶段的呈现。

农村的童年和小镇的基础教育（1936—1955）

我并不是像许多朋友猜想的出身高贵或成长于书香世家，我出生在上海，1936 年年底父母就将我交给浦东乡下老家的祖父母，再寄养在农村的表亲奶妈家里。我所接触的只是农田和小河，直到 7 岁要上小学才再回到祖父的小镇，所以当时我以为将来是要做农夫的。据我所知我的祖上并无功名和学者，由于傅家远祖来自北方山西，我有时将自己攀附为傅山的后代，就像董其昌称“吾家北苑（董元）”一样的道理。但家父确曾告诉我，后来迁居到上海的傅聪、傅雷是我的本家，但并无来往。傅聪到台北开钢琴独奏会时我特地去听了，但并没有去与他攀亲。我的曾祖父及祖父两代，在家乡累积了一些田地，我的父亲和三位姑妈，就被送到上海念大学。家父在上海念书时，结识了浙江天台籍的家母，舅舅是一位被打成右派的作家，这些都是我在日后才知道的。由于抗战，我由奶妈和祖母带大，祖父的教育水准虽不高，但也喜欢在家里挂一堂字屏，逢年过节也偶而悬挂仅有的几幅画，记得有一幅是画有月亮的梅花。

真正直接对我起到作用的是我的小学校长，他是一位书法热爱者，每天在办公室的窗边，在一叠纸上重复练字，把白纸都写成黑纸了，他还亲自执教全校的书法课。此外祖父督促在上海拜师学中医的叔叔也每天在家练字，我就变成了叔父的磨墨小童，并陪着练字，这也许是我日后走上书画及研究的小小诱因吧。

抗战胜利后不久，我也自小学毕业，我的父母在台湾光复初期被派到屏东师范及附属小学教书，等安定之后，才将我从上海接来台湾，这是改变我命运的第一个关键。因为大我两岁的哥哥没有机会来台，后来重病去世。我到屏东后，上中学时喜欢美术课，但学的只是铅笔画及一点点水彩画，受到美术老师的鼓励。我对家父的同事、住在同一宿舍区的两位美术老师，时常带学生写生的生活非常向往，于是不顾父亲的反对，在大学联考时将当时台湾唯一有美术系的台湾师范大学作为第一志愿。虽然我考前一个月才从《芥子园画谱》及一幅珂罗版印的国画上学得一点基本笔墨，又仅在考前一天由师范大学的学长教导我如何使用木炭来画石膏像素描，却很侥幸考取了录取率很低的师范大学美术系。

从台湾师范大学美术系到台北“故宫博物院”（1955—1968）

自我进入师大，从此就与美术结下了不解缘。但是究竟美术的范围很宽广，我一年级时以为要走西画的路，然而经过基本国画、书法和篆刻的训练后，不但兴趣越来越浓，而且因为家境的关系及当时的经济状况，从来没有想到要去海外进修的念头，也在篆刻老师王壮为先生主动邀请我到他家学书法的鼓舞下，决定了个人努力的方向。我在大学四年级时的系展中得了国画和篆刻两项一等奖以及书法的二等奖（但一般都称我为“三冠王”，因为听说评审老师不愿让我独得三大奖，故将书法降为第二名），因此，当时我是以书、画、篆刻作为终生的志业。师大刚毕业，我静等教育主管部门分发到中学任教。同学中有背景的则各自运作，寻找他们理想的地点和学校。就在这时，我接到素未谋面的师大附中黄澂校长邀请吃饭，原来他来师大看了我们这一届的毕业展览。饭后他告诉我，服完兵役后就到这所同学向往的师大附中任教。我本来期待没有人事背景的自己，分发到偏僻但有壮丽山水的花莲或台东，可以在教学时从事山水画创作。如果真的那样，台湾可能增加一位山水画家，但是就没有今天的我了。

就因为留在台北，由王壮为老师引进了台湾最早的篆刻团体“海峤印集”。稍后为了做一个更好的书画家，需要增长美术史的知识，我考进中国文化研究所（文化大学前身），又得到张隆延所长的提携，在1964年成为“台湾青年赴非文化访问团”的随行书画家，也负责当代书画展。由于这个机会，我访问了非洲十余国，中途游历了巴黎、罗马、雅典和曼谷，为期百日，这是我生平第一次壮游。我在大学四年级时结识了广东书画家陈子和先生，就常去他的“华阳艺苑”聚会，他也是当时台湾最重要的“十人书展”一员，我在他那里结识了当时许多书画篆刻家，都对我的创作有所启发和帮助。而其中对我日后发展影响最大的人，是书画家、外交家及台北“故宫博物院”管理委员叶公超先生，是他要我去台北“故宫博物院”工作。第一次要我去时，台北“故宫博物院”还在台中的雾峰，我不想去，使他很生气。1965年，我在阳明山的文化研究所快要毕业时，外双溪的台北“故宫博物院”落成，他再度举荐我去台北“故宫博物院”，于是我与江兆申先生同时进了台北“故宫博物院”书画处。在以上的人生阶段中，我每一位师长都是关键，最重要的当然是叶公超先生，因为入台北“故宫博物院”是我生命中另外一大转折点。天天看名画法书，引起了研究的兴趣，我便从此投入书画研究的行列。

谈到研究，在 1959 年我大学毕业后，通过阅读王壮为老师的著作《书法丛谈》，自己再读一点早期书论，发现古人在讨论书法美学时，除了一些抽象的形容词，也时常借用具象的事物来比拟，使读者得到比较具体的形象，容易联想，于是自己试着撰写了一篇《书论中的拟人拟物》（未发表）。后来为了提升自己创作的理论基础，考入了文化研究所的艺术学门，在张隆延先生的指导下，完成了硕士论文《宋代文人之书画评鉴》，主要是阅读和整理苏、黄、米三家的书画论，这个练习，不知不觉为我日后撰写博士论文打下了基础。

进入台北“故宫博物院”之后，我与江兆申先生负责书画的展览，为了挑选展品、写展览说明，第一步工作是要熟悉藏品。于是每天上午固定的工作是从库房调阅藏品，每天推来一车书画到我们的办公室，张挂在墙上，或在大桌上亲自展开册页或手卷，都是近距离甚至拿放大镜观赏，一直连看三年，看到我 1968 年去美国。回忆那一段时期，是我一生中最快乐满足的时期，我像一块干海绵一样，畅快地吸收、学习。

由于我们的工作是选件展览、写说明卡，首要的工作之一是真伪鉴定。台北“故宫博物院”的前辈学者庄严及李霖灿两位先生，也常到我们的办公室聊天，我们就趁机请益，或一同看画。那时书画的学术研究才刚起步，大陆各大博物馆进行收藏和整理的工作，也特别注重鉴定工作。

我在台北“故宫博物院”所作的第一篇研究，是因看到图录上美国纳尔逊博物馆所藏一幅无款山水卷，与台北“故宫博物院”江参名下《千里江山卷》的风格和笔法一致，再加上与台北“故宫博物院”的元人《秋山图》笔法也相同，都应该改定为宋代江参所作，于是对江参作了初步的考察。由于江参是南宋时期巨然派的传承者，于是我又扩展到对巨然的研究，写了一篇《巨然存世画迹之比较研究》，当时的结论倾向《秋山问道》可能是巨然真迹。但是数十年来，吾人对巨然的认识仍是模糊一片，还不如董元的风格清楚，因此我想起在普林斯顿大学任教的岛田修二郎教授，对我研究巨然所说的一句中肯评语：“蚊子咬铁牛！”不过该篇早期论文，注重风格比较，运用许多局部分析，文中否定了近于李郭派的《雪图》，又将《秋山图》及《囊琴怀鹤》鉴定为吴镇，并将《寒林晚岫》改定为元人作品，这些结论仍然接近事实。由于在研究巨然画迹的过程中，发现一幅《溪山兰若图》是出于张大千之手，另一幅脱胎于所谓刘道士却寄名在关仝名下的《崖曲醉吟图》，也是张大千的游戏之作，这就种下了我日后更进一步研究张大千的动机。

在台北“故宫博物院”时，我对所谓荆浩的《匡庐图》也不时检讨其时代归属，由于在台北“故宫博物馆”有另两幅无年款的宋人画，其屋树、山水及人物等在风格上确实是一脉相传，但笔墨品质稍逊于《匡庐图》，于是将三幅连同一起讨论：虽非同出一手，但可以推定《匡庐图》至少是一幅很好的宋画，至于作者的归属以及荆浩的画风究是如何，恐怕不会有清楚的定论吧！从以上的回顾，可以看出我从研究所到台北“故宫博物院”时期关注较多的是宋代及宋画，但是在台北“故宫博物院”看了三年各朝代的书画，对日后其他研究都发挥了很大的作用。

顺道一提的是执教台湾师范大学附中时期。大约在 1963 年到 1964 年间，台湾刚有电视时，台湾电视台开辟了一个《书法教学》节目，请我去每周教一次书法，每次 20 分钟，都是现场播出，教了十个月，因去非洲中止。进台北“故宫博物院”后，电视公司又邀我去主持《中华文物》节目，大约有半年。那个年代电视并不普及，当时看过我节目的人现在也不多了。

普林斯顿求学时期（1968—1975）

在台北“故宫博物院”大概一年之后，大约是 1966 年，又发生了我生命中的一件大事，那就是方闻教授的出现。那时他来台北“故宫博物院”主要是研究倪瓒的画，台北“故宫博物院”派我陪他在研究室看画时，我对有些作品也发表了个人的看法。有一天下班时在门口送他，方先生突然对我说：“你到美国来跟我念书好不好？”因为家境，我从来没有想到要出国读书，兴趣又在书画，所以英文当然不好，而且对海外研究中国画的情形一无所知。更何况我到了台北“故宫博物院”之后，真的是如鱼得水，置身梦寐以求的地方！所以记得当时在一愣之下，对于突然而来的机会，没有什么反应。过了几天，方先生要返回美国了，临走握手道别时，他丢给我一句英文：“Fu Shen，keep in touch.”就这样分别了，我也没有把这句话认真放在心上。

我们办公室原来就有一位哈佛大学的博士研究生 Thomas Lawton（罗覃）先生，帮助我们翻译一些英文的展览说明。在方先生走了之后几个月，又来了一位夏威夷长大的华裔女学生王妙莲，她是在普林斯顿大学美术考古研究所念了一年之后，方闻教授送她到台北“故宫博物院”来实习并学中文，没想到一年多之后，我跟王妙莲结婚了。我在台北“故宫博物院”两三年内，也渐渐从罗覃及王妙莲那儿知道了一些美国博物馆丰富的收藏和学者的研究状况。后来普

林斯顿大学催王妙莲回去继续学业，同时我也渴望到美国看各地的收藏，于是我就想起了方先生临去时对我说的话，就写了一封信告诉他，我准备来了。就这样在 1968 年夏天，在方教授的帮助之下我取得了两年奖学金，到校园优美、有很好图书馆及照片资料的普林斯顿大学去了。

方教授那几年正致力于研究用西方理论来分析中国画空间表现的演进问题，来对流传混乱的中国早期山水画加以正确断代。但是我个人受他影响较大的，还是他较早发表的有关中国古书画的仿与伪之研究，其中也包括了张大千的研究，这成了我日后研究的主要方向之一。

董其昌研究系列：在普大一年多之后，我接到台北“故宫博物院”蒋复璁院长筹办“中国古画讨论会”的邀请，这是空前的国际学术研讨会，将全世界一百多位学者齐聚一堂，蒋介石夫人致开幕词，这也可以说是我学术生涯的开始。为了这个机会，我撰写了六万字原稿的《“画说”作者问题研究》，主要在厘清影响中国画论及山水画创作方向三百年的“南北宗”山水画论，究竟是莫是龙还是董其昌所提出的。因为古文献中的线索及近代学者的论点有点紊乱和错误，我除了从文献上，也从两人的收藏和书画作品实证中，求证董其昌、莫是龙、陈继儒以及其他相关诸人，最后得出《画说》及“南北宗论”的原作者与莫是龙无关，而是由董其昌历年研究和收藏的古画中发展出来。这篇文章的主轴虽然不是书画作品的鉴定，但仍然是真伪的鉴定和作者的归属，我在撰写这一篇文章的过程中，锻炼了我的逻辑思考及方法的扩充和灵活应用。大量研究了董其昌的书画论和作品，也引导了我日后对董其昌的相关研究。

1981 年日本古原宏伸教授邀我一同编写一部《董其昌の书画》，由我主编董其昌的书法部分，于是我将当年能找到的董其昌书法作品筛选了一遍，对许多作品进行了基础的研究，这部书成为以后研究董其昌的必要参考书。当我在全面研究董其昌的书法作品时，注意到不少与他本体书风截然不同的颜真卿作品，于是在三年后的 1984 年，我又发表了一篇《董其昌与颜真卿》，罗列他一生学颜的经过和作品，以及探讨他为什么要学颜。我的诠释是他自知其天赋的缺陷是倾向于柔媚，所以用颜体来作为强身运动，不但为了增强其楷书的骨架，也为了行草书笔画中的筋脉，因此使他偏于阴柔的行草书也能免于怯弱之病。这篇文章，当然也是我同年发表的《颜真卿影响及分期》的相关研究。

1989 年上海《朵云》杂志社又发表我一篇文章《董其昌的书法阶段及其影响》。1992 年美国堪萨斯的纳尔逊博物馆举办了董其昌大展以及国际学术研讨

会，我借此机会将董其昌的书法放在整个时代的书法发展去思考，于是发表了一篇《董其昌与明代书法》。

我在研究董其昌的时候，发现董其昌的许多书画作品是在船上创作，不只董其昌，许多其他明清的书画也是如此。我立刻想到米芾的“书画船”，以及赵孟頫从家乡吴兴一路乘船经大运河北上到大都，在船上将一件独孤本《兰亭序》拓本一共题了 13 次之多，就是著名的《兰亭十三跋》。从此我有了一个撰写《书画船》的计划。而在收集历代资料的过程中，要以董其昌的资料最多最完整，终于在返台教书后先撰写了《董其昌书画船》一篇，同时也探讨了“水上行旅与鉴赏、创作关系研究”的子题。因为这种“流动的画室”不但与一般固定在陆地上的画室大不相同，而且是与中国地理、古代水上交通和文人生活息息相关而产生，不但是西方世界所无，在 20 世纪中国交通及文人士大夫生活形态改变之后，在中国也已不复存在。这是一种独特的文人书画创作环境，而且这种舟行赏景的经验，成就了许多描绘江行所见的山水长卷，于是我将中国的手卷形式山水画分成两种：一种是描绘崇山峻岭、小径行人或以驻马代步，少画水面者，称之为“山行山水”；一种是“江行山水”，凡手卷画中有行船，以水道、江河、湖面贯穿全卷的山水卷皆属这一类，包括董元《潇湘图》、黄公望《富春山居图》、米友仁和董其昌《潇湘白云图》、程正揆《江山卧游图》卷等，这些作品虽不一定是在船上所作，但是都与船上赏景构思有关。

至于为什么又谈到了与鉴赏的关系呢？因为不但舟行闲暇，无体力之劳，而且没有突来的访客，神思专注，如董其昌将随行的书画取出鉴赏思考，然后将心得写成题跋或文字，就成了他的书画论。上面提到董元名下的《潇湘图》，本无作者及图名，乃是董其昌展卷欣赏时，图中景物令他想起昔日舟行潇湘道上所见，因此脱口而出，这就是董元名下的《潇湘图》。此后当董其昌再度乘船前往湖南，携此卷随行，然后在到达潇湘时取出此卷对景欣赏，兴与景会，写出令世人传颂惊艳的一段题跋。这是他将画作携至实景印证的独特鉴赏经验，也还原了这幅《潇湘图》原创者所画的实际上也是“江行所见”。这也是我个人最感受到兴味的所在。

2006 年澳门艺术博物馆举办的董其昌大展，集北京故宫博物院及上海博物馆的精品于一室，同时也举办了研讨会。我 30 多年前在台北“故宫博物院”的《“画说”作者问题研究》，由于大陆学者没有阅读原文或只是读到摘要，以及问题的复杂性，因此有些学者还在争论中，认为不是董其昌而是莫是龙。于是我

趁此机会，又写了一篇《董其昌南北宗论及“画说”的形成年代》，再度以实证来说明“南北宗论”是董其昌所创立，并依据其所见所藏的古画，有一个渐进的发展过程，而莫是龙没有发展这种理论的条件和过程。因此美国研究董其昌的专家李慧闻女士在研讨会上说，希望今后学界不会对此说再有争议。以上是回顾我研究董其昌的经过。

鉴别研究：再回头来谈我在普林斯顿求学时的 1972 年，方闻教授指派给我一个研究和展览的工作，那是将 Dr. Sackler（沙可乐，或译为赛克勒）在方闻教授指导下收购、寄存在普林斯顿大学艺术博物馆的一批中国书画，出一本展览图录。我在每一幅作品的基本资料之外作了相关研究，特别是作品真伪、无款画的重新定名等。我在图录序文中作了一个综论，首先将围绕在太湖流域四周，北以长江及扬州、镇江为界，南至杭州、湖州，西至南京，东至于海，画出以太湖为“瞳孔”，形似眼睛的区域。由于明清中国书画家大半集中于此，因此定名为中国画的“Eye Area”，代表了中国书画明清时代的“灵魂地区”。当时对于自创这个名词，个人稍有得意之情，以为常会被后人引用，但影响并不如预期。倒是这部书后来又印了第二版，在 10 多年前又印了第三版，而且常被西方学者列在参考书目中。

虽然这本书的原始目的只是“沙可乐藏画研究”，但是由于书中有石涛的双胞书画，以及戴进名下的假画重新订名等，我对石涛的真伪作了较为全面的比较研究，特别是在当时，以手工剪出了成千的石涛单字排比，又在前面讨论了一些鉴定方面的通论。王妙莲花了更多时间写成英文，也增加了一部分她的看法，于是最终将这本书定名为 *Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton*。

这本书在当时算是特大而厚的，有点像电话号码簿，出版在我写博士论文之前，三年后我才拿到学位。但是我要感谢方闻老师给我这样一个机会，就因为这本书，对我日后的经历帮助很大，这是我事后才知道的。首先是两年后的 1975 年，耶鲁大学的美术史研究所由班宗华（Richard Barnhart）教授出面邀请我去演讲，题目是黄庭坚的书法，那是我第一次在美国演讲。当时我的英语实在不好，但讲的是我熟悉的题材黄庭坚的书法，所以也不管听讲的一批西方老教授听不听得懂，毫不胆怯地讲完了。当天晚上所长邀我吃饭，告诉我经过所务会议通过，学校决定给我三年的聘书担任教席（因为班宗华教授转到普林斯顿大学任教），希望我在一周内考虑是否应聘。就这样我去耶鲁大学教书了，四

年之后，才转任到华府佛利尔美术馆。

回想去耶鲁大学演讲的事，还好不是我主动去应征教职，事先也不明所以，只是奇怪听众都那么老，没有年轻的学生在场。如果事先知道他们是在征选教职，我一定会胆怯，讲得更糟！后来自己评估，当时我还没有拿到博士学位，应当是我那本书的功劳，当然也要感谢当时在耶鲁大学东亚研究所并来听讲的张光直教授，他一定也给了我一票！

因为这本书的写作，对其中相关画家和作品的研究，在日后又发展成其他论文，例如关于元代书画家马琬画、杨维桢题《春水楼船图》。又因为对杨维桢的兴趣和研究，我发现了台北"故宫博物院"元人无款《春山图》与他《岁寒图》中的松树同一笔法，很可能是杨维桢自画《文壁峰》前读书处的山水画。又因杨氏及王逢所题黄公望《九珠峰翠图》的字迹，是杨、王二氏真迹，因此否定了先前学者论证此画不是黄公望真迹的说法；再从黄公望立轴画的章法，终而肯定《九珠峰翠图》是黄公望的绫本画真迹。此书又将一幅传为戴进的雪景巨轴《雪景山水》，依据画上的一方印章判定是山西画家张积素的作品。当时以为是孤本，无从比对求证，但此后在美国及中国先后发现了张氏其他具名且纪年的作品，于是重新肯定了当时判断正确；最后还在台湾商店中发现了张积素学沈周笔法的大幅山水，进而将这位几被遗忘的山西画家重新勾勒出一个轮廓。我将此文发表在三年前普林斯顿大学特别为方闻教授荣休所办的学术研讨会上。

此外，因本书中有好几件石涛的书画，所以从此发展出我对石涛以及张大千的相关研究，如 1975 年《知伪以鉴真》、1976 年在香港中文大学的《明清之际渴笔勾勒风格与石涛的早期作品》。1980 年，古原宏伸教授又邀请我选编《文人画粹编》中的一本《石涛》，使我全面地搜罗和研究了石涛的书画。1983 年的《大千与石涛》，探讨了大千学习石涛的过程和一部分大千伪作。1984 年的《石涛生卒诸说评介》，重新指出了方闻教授的研究，认为傅抱石根据伪作所推算的 1630 年为石涛生年不足信，而应当据《石涛致八大信札》真迹推算，得大致为 1640 年。这与汪世清先生近年发表的新发现，由具体资料得出是 1642 年相当接近。至于受到方教授引导而发展出我对张大千的系列研究，则在下文另行叙述。同时也因为先有本书，在 30 年之后才会有《书法鉴定》的撰述。

可见这本 1973 年由方闻教授指派我写成的展览图录，经我发展而成的《鉴别研究》，不但牵引着我日后的研究方向，而且使我在事业上也步入了坦途。这就是我开头所讲，方教授改变了我人生的原因。

此外1975年当我还在普林斯顿大学期间，香港的徐复观教授在《明报月刊》发表了《中国画史上的最大疑案——两卷黄公望的富春山图问题》一文，他雄辩地将真伪两卷《富春山居图》卷，为乾隆作翻案文章，认为乾隆题跋满卷、实为伪作的子明本才是真迹。这与我在台北"故宫博物馆"时将两卷并排比较所得恰巧相反，不论画笔及书法，都是无用师本远胜，而且题字书风与其他真迹一致。于是我与这位著有《中国艺术精神》的著名学者进行了一场辛苦的辩论，因为每次辩论他都有驳斥（当时尚有饶宗颐教授与我不约而同有相同的看法），对此我在《明报月刊》发表了四篇辩论文字，都是在1975年，先后次序如下：3月《两卷〈富春山居图〉的真伪——徐复观教授〈大疑案〉一文的商榷》，4月《〈剩山图〉与〈富春卷原貌〉》，6月《片面定案——为富春辩向读者作一交待》，8月《略论〈踵论〉——〈富春〉辩赘语》。

因为徐教授站在他主观的立场，写了拍板"定案"的文章《定案还是定案》，维持他原来的意见，我于是最后不得不又写了一篇《片面定案》，加以辩驳。最令人无可奈何的是，不久之后，他又将他的前后几篇论文印成一本小册子，流传于市，不明就里的读者，往往被他雄辩的文章"片面"说服，他对不能自己从作品上分出高下的读者们，制造了似是而非的错误印象。好在30年后的今天，被他搅浑的一池春水，终于又恢复了平静，可以让读者们不再受到徐氏的误导而澄清了。不过近年还是有学者否定《剩山图》的真实性，掀起了不必要的波澜。

我个人因这一场论辩，对黄公望有了进一步的认识，所以结合杨维桢的题字，重新肯定了上述的黄公望《九珠峰翠图》。后来在1993年，我在上海朵云轩举办的"四王"国际学术研讨会上，发表了《王翚临富春卷及相关问题》一文。

从耶鲁大学到佛利尔美术馆（1975—1994）

上述1975年秋，我在耶鲁大学开始了四年的教学生涯，1977年得到东亚研究所的张光直教授及耶鲁大学美术馆东方部主任Mary Gardner Neill的支持，举办了在美国迄今为止最重要的"中国书法大展"，同时举行了首届国际"中国书法史研讨会"，为期三天。为了这个展览，我们到美国可以借展的公私收藏去考察并选借展品，这个展览包括了从王羲之《行穰帖》到黄庭坚《廉颇蔺相如传》、《张大同》卷、米芾《吴江舟中诗》卷、范成大《西塞渔社图跋》、张即之《金刚经》册、鲜于枢《御史箴》及《石鼓歌》、赵孟頫《妙严寺记》、康里子山《梓

人传》，以及明代沈度、沈粲、陈献章、沈周、吴宽、明三大家祝允明、文徵明、王宠、陈淳和徐渭，下至清代的八大、石涛，一直到何绍基、杨守敬、左宗棠等，可说美国收藏精锐尽出。图录出版后，日本及中国的学者都惊讶于美国的中国书法收藏竟然质量如此之高。

至于展览图录的编写，不单纯按照作品的年代，鉴于外国观众对中国书法的陌生，将展品以书体分成三大类分别介绍，即篆隶、草书、行楷书，并介绍其发展简史。由于传世作品的真伪，特别是王羲之的作品，所以特立一章，解说"书法的复本和伪迹"，这也说明本人对鉴定的兴趣。特别是在美国私人收藏中，有不少祝允明的行草卷，真伪相杂，借此机会我也进行了较为全面的研究，并且都得到收藏家的首肯，借来同时展出和比较，所以在目录中另立《祝允明问题》一章，探讨如何先行了解风格多变的祝允明，如何从中选取祝氏的基准作品，并排比出他书风的发展；再从祝氏影响下的晚明及稍后的书风，来判断哪些品质不够和风格超出祝氏范围的作品是伪品，并加以断代。

此外，美国收藏的书画毕竟画作远多于书法，但由于本人留意所及，许多画作，特别是手卷和册页，都同时并存了不少书画家及鉴藏家所写的引首和题跋，在这次一并借来展出，因此该书中特别列一章《题跋与法书》。引首更保存了不少较大尺寸的书迹，这在对联形式流行之前的元明时代是很难得并少见的，特别是过去学者少加描述的元明人篆隶书，从此得到了关注。卷后的题跋中也保存了不少大名家和稀见的小名家作品，都可以增长吾人对书法史的认识。这个展览，又被高居翰教授借到伯克利大学美术馆展览，只印一版的图录在一年内售完。这本英文书 10 年后由北京紫禁城出版社出版了苏州博物馆葛鸿桢先生的中译本《海外法书名迹研究》，也很快销售一空，起到了一些影响。

由于举办了这次大展，日本的书法学者注意到西方收藏不可忽视，于是由中央公论社发起，邀请日本书学泰斗中田勇次郎先生与本人在 1982 年到 1983 年合编了一套《欧米（美国）收藏中国法书名迹集》，先出四大册，由于明清书迹较多，又增出明清两大册，一共六册。这部书对中国及日本的学者增加了不少新的书法资料，书里也大量利用书画卷册的题跋作品，从此开了风气。可惜当时出版限定本不到一千部，尤其是在大陆学界，并不普及。书中选件的工作主要由我来担任。因为每一本需要一篇与选件相关的通论性文章，以下是我为各本所撰写的专文标题：《欧美收藏研究中国书法小史》《晋唐北宋之书》《宋代帝王、南宋及金人之书》《元代前期之书法》《元末明初之书法》《明代的书坛》

《明清的书法——松江派及其他》。

上述 1977 年我在耶鲁大学举办的中国书法大展，同时举办了为期三天的中国书学史学术研讨会，我在会上发表《时代风格与大师风格的相互关系》，点出了认识历代大师风格的重要性，及其与时代风格之间的关联性，由此帮助断定作品的真伪及时代。这个研讨会的消息经香港传到了大陆，在 1980 年左右开始引发了他们举办书法学术研讨会的动机。首届是在浙江绍兴举办的，特别邀请我去参加，到现在海峡两岸都有不少书法的研讨会，已经到了忙得难于应付的程度，累积下来的学术研究成果也非常可观。

我在 1975 到 1979 年执教耶鲁大学的四年间，先要感谢王妙莲在 1976 年帮助我完成了博士论文《〈张大同卷〉与黄庭坚的书法》的英文本，使我完成学业。同年我也在《故宫季刊》发表了《两宋书家殿军张即之和他的中楷》。我对张即之的研究其实始于普林斯顿大学期间，因为当时方闻教授为收藏家买到一部张即之的《金刚经》，于是开始了相关研究。其主要动机是为了证明台北"故宫博物院"收藏一件有白居易款的《楞严经》，在书风上可以肯定为张即之所书，所以先让读者了解张即之中楷的书写风格，然后轻而易举地证明白居易的款乃后人伪加，直到 1985 年才发表了《真伪白居易与张即之》，当时不知道为何时何人所伪，后来看到李日华《味水轩日记》中，有李氏初见此经觉得像是张即之的书法，但没有深究，后来友人告诉他是同时人朱殿（肖海）所补的伪款（这一则资料先后有两位同学告诉我）。一般来论，判定真伪虽难亦易，但要知道何时何人所伪，在古书画鉴定中只是极少数而已，是可遇而不可求的，故于此拈出。

同年我又赴香港中文大学发表前述《明清之际的渴笔勾勒风格与石涛的早期作品》，在 1978 及 1979 两年，陆续在《故宫季刊》发表了《元代皇室书画收藏史略》的四篇文章：《女藏家皇姊大长公主》《元文宗和奎章阁》《宣文阁和端本堂》《秘书监及其他》。

在 1980 年台北"故宫博物院"将以上四篇集印成《元代皇室书画收藏史略》专书。这一系列的研究，最初的动机仍有关于鉴定，因为在台北"故宫博物院"看书画的经验中，对名迹上的元代皇姐大长公主的印章和相关题跋，以及元文宗的"天历之宝"大印发生好奇，于是去探究其原委。这是我不以书画作品的风格分析为主的研究，而尝试从历史的角度，去了解元代的皇室教育与政府内部的相关组织奎章阁及元代皇室的书画收藏。

在结束耶鲁大学时期之前，再补充一件对我日后很重要的事，那是 1977 年

美国科学院派了中国书画专家组成的一个十人小组，包括方闻、高居翰及吴纳孙等教授，去中国各大博物馆考察书画，主要考察了北京、天津、辽宁、上海、杭州、苏州六大馆的库藏精品，还允许摄制幻灯片，后来由高居翰教授集中复制提供各大学研究所教学之用，我们台大也买了一套。由于 1977 年时局紧张，一直厚爱我的台北“故宫博物院”蒋复璁院长特别写信劝我不要去，他说如果我去是“亲痛仇快”！但是基于我求知的欲望，并不考虑日后我在台北“故宫博物院”的职位，还是成行了。从那次以后，我先后又去了大陆十余次，参加研讨会和研究旅行，虽未能听从蒋院长的忠告而有负他对我的期望，但我一直感念他对我的厚爱。

从耶鲁大学到佛利尔美术馆（1975—1994）

当我在耶鲁大学教了三年之后，在接到耶鲁大学续聘三年的同时，我接到华盛顿史密斯桑宁研究院旗下佛利尔美术馆（Smithsonian Institution，Freer Gallery of Art）馆长的信，因为一年之后该馆的中国书画部主任将离职，给我一年的时间考虑是否愿意接任该职。我当时就利用这个机会，向耶鲁大学提出一个要求，要求校方能同时聘请王妙莲专教大学部，由我来专教研究所（减轻我以英文教课的压力，因为研究生具有相当程度的中文能力，也不是整堂都要用英文演讲），我才留任。但是耶鲁没有同意，所以教完第四年，在 1979 年暑假，我和王妙莲就从美国东北部的康州经过纽约和费城搬到了华府南岸的阿灵顿，开始了我在佛利尔美术馆朝九晚五的上班工作。馆长就是与我在台北“故宫博物院”书画处同室一年多的罗覃先生。他在哈佛大学得到博士后，因为高居翰离开佛利尔去教书，而接替了他的工作，多年后升任副馆长，又升了馆长，因职位出缺而想到了我。我日后知道，罗覃馆长要聘我，除了我完成博士论文学位以及在耶鲁的经历，他也将我的《鉴别研究》一书呈史密斯桑宁的总馆长作为推荐资料，因而顺利通过。从此直到 1994 年辞职返台的 14 年，我都在华府度过，这一段时期，当然要感谢他对我各方面的照顾。

佛利尔的中国画收藏并不庞大，但有不少名品，我的工作是负责经常性的更换展览，对藏品的研究，应付馆际交流，出席各种学术研讨会，以及藏品的增购。由于书画价值不断攀升和港台地区收藏家崛起，在固定经费下难有大作为，但是我利用一次特别经费的机会为馆方向王季迁、于协中、翁万戈等私人藏家买进了一批书法，包括原藏三希堂的王献之《保母志》及元人题跋卷、赵

孟頫与康里子山合卷及吴宽、陈淳、徐渭、邓石如等。这些作品收集在我前面提过，与中田勇次郎教授合编的《欧米（美国）收藏中国法书名迹集》六大册内。

除了这部书，回顾在华盛顿的10余年中，我发表了大大小小文章50余篇，大概可以归纳为以下几类：

绘画类：有1980年《黄公望的〈九珠峰翠图〉与他的立轴章法》；1984年《金枝玉叶老遗民》《八大、石涛的相关作品》《一幅被伪改的龚贤画》《邓文原的亲家公及其女婿的〈匡庐图〉》；1986年《白石雪个同肝胆——论八大山人对齐白石的影响》；1987年《黄宾虹上海时期的山水与晚年花卉》；1991年《沈周有竹居与钓月亭图卷》；1992年《石谿复本画举例》《倪瓒与元代墨竹》；1993年《王翚临富春及其相关问题》《〈秋林小隐图〉的作者：元代陶复初或明末项德新？——古画误判例》；1994年《中国画中的幽默》。

书法类：有1980年《1977年在中国大陆所见中国传统和现代书法》；1983年《张即之和他的中楷（补篇）》；1984年《书法的复本与伪迹》（章汝奭译）《天下第一苏东坡——〈寒食帖〉》《董其昌与颜真卿》；1985年《颜书影响分期》《真伪白居易与张即之》《颜鲁公在北宋及其书史地位之确立》《黄庭坚的草书〈廉颇蔺相如卷〉》《邓文原与莫是龙》《金石录金石情——李清照与赵明诚》；1986年《元代大书家邓文原及其书迹》；1989年《董其昌之书学阶段及影响》；1994年《赵孟頫小楷常清净经及其早期书风》。

收藏与展览：有1981年《王铎与北方鉴藏家之兴起》；1982年《华府佛利尔美术馆》《海外中国文物的收藏与研究》；1989年《从美国哥伦布大展论故宫文物再出国展览之可行性》（此文说明笔者与美国国立美术馆制定台北“故宫博物院”展品获美国政府担保免于司法扣押的保障下展览无虞，开启了以后台北“故宫博物院”借展的法律模式）。

张大千：我对大千的绘画在早年学画时就很喜爱，在台北“故宫博物院”作巨然研究时又发现两幅大千的伪作，后来研究则受到方闻老师的启发，在《鉴别研究》一书中与大千相关的研究之后，办了两个展览，出了两本书以及十余篇文章，分别是1983年《大千与石涛》；1987年《一幅失落的张大千画像》（或《邓曼青题徐悲鸿所画的张大千像》）；1989年《张大千的戏剧人物画》《张大千与王蒙》《沈阳的张大千画》《佛利尔美术馆传李公麟〈吴中三贤图〉及张大千伪唐宋画》；1991年《血战古人的张大千》《血战古人：张大千回顾展》（沙可乐美术馆大展图录）；1992年《隋代佛画：非大千而谁？》《大千隋画、藏经洞》

《松梅芝石图——张大千受学于李瑞清的见证》；1993 年《南张北溥的翰墨缘》《上昆仑寻河源——张大千与董元》；1995 年《黄君璧张大千翰墨缘》；1997 年《辨董元〈溪岸图〉绝非张大千伪作》；1998 年《张大千的世界》（台北"故宫博物院"大展——东张西毕）、《烽火外另走蹊径——张大千》、《大千临古惟恐不入》、《大千法古变今惟恐不出》。

以上所发表对于张大千的研究，可见我致力甚多，一方面因张大千是中国画家中学古最深最广的画家，不了解古画，就不能了解张大千。另一方面是他的伪古画流传最广，因此不了解张大千也就不能正确认识古画，否则似是而非，捕风捉影，例如有学者将一幅真正的古画《溪岸图》判定是张大千的手笔，扰乱了当今美术史界的耳目，可见正确了解张大千的重要性！而这一工程，首先是要对张大千一生的创作生活和他的追求，有通盘和明确的了解。本人以上所发表的只是其中一部分，在华府佛利尔的后期，因为增建了沙可乐美术馆，向馆外广借展品的张大千展览才有可能。在研究过程中，也因为大千的行踪广阔而让我寻访了很多地方，特别是阿根廷、巴西和印度。后来我回到台北又有机会在台北"故宫博物院"再度举办"张大千的世界"大展，出版了中文本的《张大千的世界》一书。

返台任教台湾大学（1994 年至今）

1990 年，当我正在加紧筹备张大千回顾展时，从"中央研究院"借调到台大历史研究所的石守谦教授和陈葆真教授先后来电，说明正在筹划艺术史组从历史研究所独立成所的运作，希望我考虑返台。不久，台大的文学院院长和历史研究所的所长联袂专程前来华府，表达了他们邀请我返回台湾的诚意，他们还拜会了当时佛利尔的馆长，希望放人。我个人因为对行政和台大均不熟悉，所以并无意愿担任创所的所长，而且多年来由石教授主持行政步上轨道，应由他接任，至于我个人，愿意在华府工作告一段落时返台作专任教职。到 1993 年承蒙石所长多次来长途电话邀请并应允我不担任行政工作之后，我就在 1994 年初从华府连根拔起大搬家到了台北，到现在已进入第 22 年了！

在这 20 多年当中，比较学术性的论文有前已述及的《董其昌书画船》和《鉴别研究》。但由于大环境的改变，写作的方向也受到了制约，例如 1995 年为民间藏家展览作品所写的《以翰墨为佛事——明清近代高僧书法展》及《民初书法展简介》、1996 年《明末清初的帖学风尚》、1999 年《（宋）谢元折枝桃花图

卷》、2001 年《石头书屋法书缘》。

在 1998 年应邀又为台北“故宫博物院”的毕加索、张大千联展写了一本《张大千的世界》专书，同时也发表大千相关的专论，其中之一是上面提过的 1997 年《辨董元〈溪岸图〉绝非张大千伪作》等。

又因为回到了 40 多年前求学时代的台北，为纪念有关的师长朋友，写了以下几篇：1997 年《学古功深的黄君璧》《努力的天才——江兆申的书艺人生》；1999 年《张隆延先生书艺概述》《傅狷夫与台湾山水画》《风雅——慕老》《南张北溥》；2000 年《曾绍杰先生书法管窥》。

有关近代书家的有 1996 年《民初帖学书家沈尹默》、2006 年《于右任在台摩崖石刻》。我认为以上两家代表了民国时代最重要的两大书家，可以说的是书画创作方向，虽然从 1965 年进入台北“故宫博物院”工作后将时间精力转移到古书画的研究，但自从我返回台湾后，在友人陈瑞庚及郑善禧的鼓舞下又稍稍开始创作，并扩及陶瓷书艺，有写有刻。而从 2000 年开始协助何创时书法基金会筹办“传统与实验”书法双年展，针对现代书艺应走的道路，提出了个人看法，先后发表了 2000 年《书艺的传统与实验》、2001 年《论汉字书艺及创新取向》、2006 年《论当代书艺创新》。

我自己在创作上也试着选少字数的形式和内容来表达个人的心境，形式上既注重书面的设计，也重视传统笔画的功力和表现。

至于绘画方面，在我大学时代及刚毕业的那几年，的确是希望成为一个画家，在师大的系展、全省教员美展及省展中先后得过几个第一名，但从进入台北“故宫博物院”看到那些历代名作，兴趣转向研究，也是觉得自己的才能不足胜任，所以始终未再作画。但对古画的认识，使我在近代画家中对张大千血战古人的绘画历程最有兴趣，也因为他自我托古，所以致力较多。

怀素《自叙帖》研究：在 2004 年间，本人卷入了怀素《自叙帖》的争论，因为台湾的李郁周教授受到启功及徐邦达的启示，又将拓本与墨迹本进行了不正确的比对而得出非常极端的结论，认为台北“故宫博物院”墨迹卷的《自叙帖》及卷后十余则宋代及明人的题跋全是出于文徵明的长子文彭一手伪造，这个结论有点类似高居翰教授将《溪岸图》考定为张大千伪造，因为即便吾人亦不能肯定《溪岸图》出于董元，但它确实是上千年的古画。同样的，即便吾人对《自叙帖》是否出于怀素之手尚有争议，但可以知道它的年代下限是北宋，并且可以肯定卷后宋明人题跋全是真迹。然而由于李教授经过多年累积出版了两本半

书，一再繁密地论证他的文彭论，吾人要将其厘清不可能用一两篇论文就能说得清楚。于是我写出了《书法鉴定：兼怀素〈自叙帖〉临床诊断》一书，专门针对他的论点进行一系列的论证和澄清：（一）台北“故宫博物院”墨迹卷是单笔书写的写本，不是摹本。（二）论刻拓本的证据限度来检讨文彭映摹说。（三）检验宋明人跋及南宋初赵鼎骑缝印皆真，非文彭摹本。（四）从台北“故宫博物院”墨迹卷的破纸、补字证明为水镜堂刻本之母本，文彭摹本说不能成立。（五）检验台北“故宫博物院”墨迹卷的递藏，否定文彭说。（六）从文彭的书迹及文彭《临自叙帖》来看台北“故宫博物院”《自叙帖》墨迹卷，绝非文彭摹本。

最后再从刻本每每调整行款的斜正，以及变更原来纸张接缝及骑缝印的位置等，来为台北“故宫博物院”墨迹卷与水镜堂本之间的母子关系释疑，并且将墨迹本的下限年代依邵叶的印章定于北宋末的 1096 年，至于是否为怀素真迹尚不能定。

出书之后，由于沈铭彝拓本的出现，笔者从藏家手中借到剪装成册页的原拓，细观其裁切痕迹，而重新拼凑以明原拓的长度，以还原当时刻石的实际状况，就像刑事侦探的“还原现场”，结果拼出九石的原拓，于是可以恍然明白在论辩中的十五纸与九纸之别、骑缝印位置与数量之异，原来都是墨迹卷迁就书条石的长度，而将骑缝印移刻于每石的两端所致。至于行款的导斜为正，一是因为在摹刻时要避免墨迹卷的印章压叠于书迹上，而大部分在孙沐本中导斜为正的行款，是在剪装成册页时将斜行导正为直行，以配合每一页版面的固定长方形所造成。

所以即使吾人从孙沐本的印刷品上，时常可以见到为了使版面完整而加贴补条的拼接痕迹，然而在页面大小不等的沈铭彝本上由于未加补条而清楚显示，刻本上行款的斜正与墨迹卷完全相同，只是在剪装时偶加导正而已。因此吾人可以明确地解开从一开始因据影印的拓本而导致错误推论的三点：行款斜正不同及骑缝印和接纸数量不同的问题。罗振玉就曾经提出我们要避免“执人之写照而疑其真面”。吾人在使用刻拓本时也应该同样避免“以原迹之刻本否定原迹”，更何况是剪装本的影印本！

我所学到的是，相同的研究材料，往往因为观点的不同而导致相反的诠释和结论，所以吾人应尽量避免主观，常从相反的方法来检验自己的推论。

对台北“故宫博物院”怀素《自叙帖》的墨迹卷是否为真迹，本来难有定论，

然而竟然在日本又出现了一卷《自叙帖》的残卷，其品质也竟然与台北“故宫博物院”墨迹卷难分高下，而且行款也相同到了可以重叠套合的程度，再加上使用同一套骑缝印，因此可以肯定台北“故宫博物院”墨迹卷与“流日本”就是宋人及元人所说的“所见五、六本，如出一手”，难分真伪的其中两卷，是北宋人映着同一底本重复单笔书写的量产品，而不是其中一本为母本真迹，因此发表了《论故宫本怀素〈自叙帖〉非怀素亲笔》一文。这个结论以更客观的实物证据证实了朱家济、启功与徐邦达诸前辈“跋真帖摹”诸说，虽然不是新说，但仍然使千千万万人包括我自己，为之扫兴，因为这不是我预设的立场，这是“让证据说话”所得的客观结论，奈何！

乾隆《静寄山庄》研究：2007年台北“故宫博物院”举办“开创典范——北宋的艺术与文化”研讨会，使我又重新拾起我在台北“故宫博物院”及普林斯顿求学时期对北宋画的关注。我发表了《对日本所藏数件五代及北宋书画之私见》，其中探讨了董元《寒林重汀图》是否为董元亲笔及其成画年代；将传为李成的《乔松平远图》与其他李成名下诸图，以及郭熙的《早春图》交相比较，结论是此画应该是另一幅郭熙的真迹。又将蔡京在胡舜臣《送郝玄明使秦卷》后的题字，确定伪迹。最后，又将普遍接受为李唐真迹的高桐院山水对幅（冬夏或春秋二景），否定是李唐的亲笔，李唐款字乃后加，二画约成于宋末或元初。这些结论，大部分是我多年前的累积，只有董元的《寒林重汀图》在以前还认为可能是真迹，现在因日本学者的放大检测，对其笔墨的品质和原创性有了动摇，但画作的年代下限为南宋或不晚于北宋。

最后我要向各位报告我在过去六年内陆续关注的一个研究题目，是乾隆的静寄山庄，它不像避暑山庄始建于康熙，或圆明园是康熙赐给雍正的离宫等经由乾隆增建完成，静寄山庄则自始由乾隆一人规划建造。

发现这个山庄的缘起是在2002年，台北“故宫博物院”举办了“18世纪的中国与世界”学术研讨会，邀我作主题演讲，在准备我的讲题《乾隆的书画癖》过程中，引发和累积了不少相关的研究题材。

在我搜集他题跋最多的古人书画时，发现了董其昌的名迹《婉娈草堂》及唐寅的《品茶图》，原来当年都曾悬挂在盘山的静寄山庄内，以及乾隆个人的绘画作品《盘山图》，题跋累累。我渐渐地了解这是一座规模仅次于避暑山庄占地面积大于圆明园和颐和园，而今鲜为人知的静寄山庄。这座建在山坡地上的行宫中，原有的宫殿和附属建筑目前一无所存，只有在当地农民的房舍上看到一些被

利用的旧砖、柱础、石料、排水口、两口旧井，蜿蜒于东北西三面的高大石砌围墙片段，以及部分房基和三口荒废的石砌圆形蓄水池，原来花园中的青色圆石垫为新开的路基等等，幸而笔者在公私收藏的乾隆时代院画中可见当年山庄的盛况。自2003年起，我从完全不知其地点开始，到2008年4月，已先后前往盘山作过四次实地勘查，希望能写出一部专书：《重现一座消失的乾隆静寄山庄》。

结语

最后，我再综括一下我曾经发表过的研究和相关活动，大约可以分成以下各类：

鉴别研究：*Studies in Connoisseurship*、《书法鉴定》、怀素《自叙帖》、黄庭坚、董其昌、张大千等。

鉴藏研究：沙可乐藏画、元代皇室、王铎与北方鉴藏家、当代收藏家藏品。

绘画：江参、巨然、荆浩、流日宋画、富春山居、元画、杨维桢、九珠峰翠、戴淳、陶复初、倪瓒、龚贤、石涛、八大、渐江、石谿、王翚、张积素、黄宾虹、齐白石、张大千等。

《画说》作者及董其昌相关研究。

书法：颜真卿等历代书法直至近代的沈尹默、于右任和师友们。

张大千研究及其伪作的历代书画。

展览：自由中国书画、巡回非洲、美国展、沙可乐藏画巡回展（Studies in Connoisseurship）、耶鲁书法大展（巡回至伯克利）、佛利尔／沙可乐二馆常设展、张大千大展。

研讨会：主办中国书学史、张大千研讨会，并参与世界各地研讨会，发表相关论文。

我反省自己，记忆力差，资质中上，读书不勤，思想不深入，理论和历史训练也不够，但对书画作品本身很有兴趣，慢慢使我找出不同的研究题目，使我一生过得非常忙碌和充实。

我时常说，这是一个研究中国书画史的黄金时代，由于藏品渐渐集中于公私美术馆，照相影印术的进步，公私藏品也大量出现于展览和图录中（包括拍卖），东西方的学术交流等等，这是一个新开发而蕴藏极富的大金矿，任由学者勤恳挖掘，都必定各有斩获。

由于我的记忆力非常不好，所以当我一旦开始作一个研究，最好趁热打铁

不要停顿，否则很辛苦，更费加倍的时间和精力，所以在佛利尔期间，罗覃馆长注意到我专注固执的特点，我忘了他形容我的那整句英文，但他用的一个英文是“obsession”，我一查是“着魔、着迷”的意思。另外在普林斯顿大学时，去旁听同学论文的口试，我入场时已经几乎满座，在我拉出椅子坐下去的时候，同学就告诉我这张椅子有点摇动，我一试果然，虽然桌子对面还有空椅，但我二话不说，在众目睽睽之下，将椅子侧放倒地，用脚将两边松动的卡榫反复用力踹紧了，再把椅子放正，安然坐了下去。这时坐在长桌一端的主考官是当时的所长，对大家点了点头说：“Man of action！”使在场的人都笑了。事后，同学对我说，那张靠近门口的空椅，在我之前已有好几位同学坐下去，发现摇动后都换找别的椅子坐了，所长都看在眼里，因此他才会对大家说了那句话。

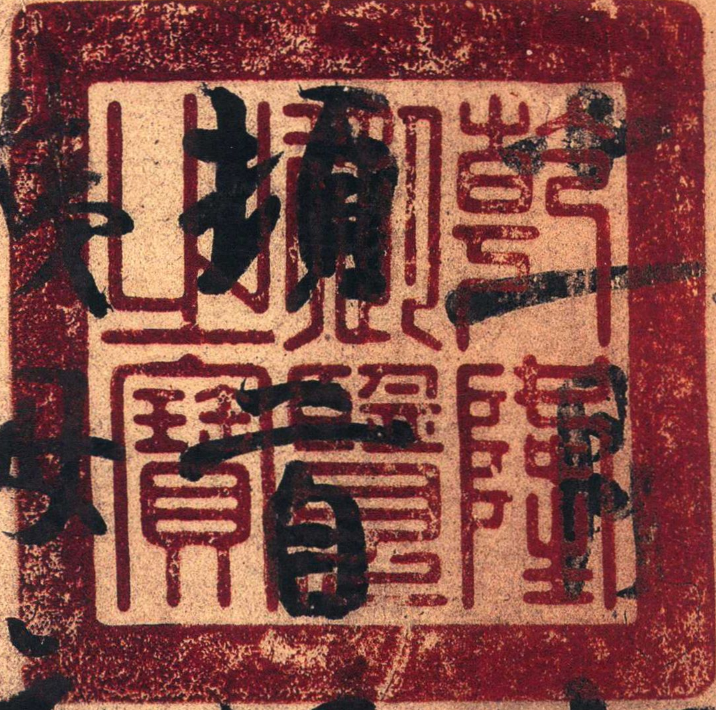
我想，也许是从旁人眼里看见我些微的特点和优点，自己也为了不辜负这样的称许而去力行，使我并不虚度此生。但是我也明白，研究是没有止境的，我所有的研究，都是受限于个人及那个年代的阶段性成就，只是逢山开路，遇水架桥，为后来的研究者多添几块铺路石而已！

我最近读到两位得过诺贝尔奖的学者杨振宁和朱经武先生对青年们的讲话，杨先生说：“物理学很艰难，有好奇心就不难！”朱先生说，他本来也想走杨先生理论物理的路，但是后来遇到杨先生，交谈之后就下定决心不走理论物理，是因为：“我和杨先生脑子的线路完全不一样！”所以朱先生说：“随着自己的兴趣，找自己的路，要执着坚持下去！”的确，配合自己的所长，找到自己有兴趣的题目，乐在其中地一头钻进去，把握每一个当下，不论是学习、研究或工作，都尽心尽力地去做，不断发现和解决问题，自然而然累积出各种成果，这就是人生最大的喜悦。

目前，在中国，学习和研究中国美术史的人越来越多，找工作也更不易，我记得方闻老师曾经对学生说：“只要你做得好，不怕没有人要，不怕没地方去！”今天我利用这个机会，把方老师的这句话，再转送给各位，谢谢！

第一讲

书画鉴定通则散论并举例（上）



十一月十三日羲之頓
首頃遘
姨母哀哀痛摧剝情
不自勝奈何奈何因反慘
塞不次王羲之頓首









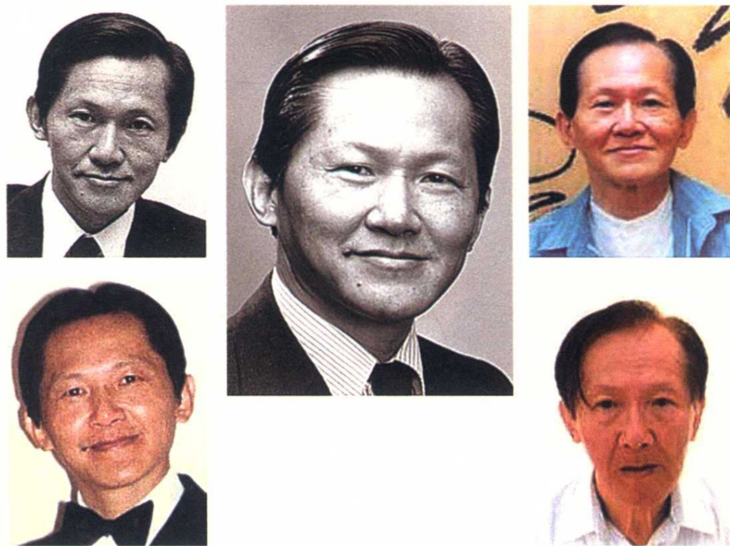


图1
同一人早晚年相貌有差异，
不熟悉的人不容易看出是同一人
（皆为傅申先生本人的照片）

傅　申：谢谢！谢谢主持人的介绍。首先要向各位观众抱歉，为什么？傅申先生不能来，我是傅申的哥哥——傅由。“申”字下面不出头就是“由”，理由的“由”。你们为什么笑呢？你们相信我不是傅申的请举手，没有啊？骗不了你们。

第一次见到我的请举手，见到本人，你看你们那么多人第一次见到我，就能够肯定我是傅申吗？我们要讲鉴定，你不知真，何以知假呢？你从来没有看过真迹，你怎么知道哪一张画是假的呢？反过来讲，你不知假，何以知真，所以真假都要研究。每一个人从小孩、儿童、少年、青年、壮年到老年，有很多变化，比如同一个人从早晨刚起床，是披头散发的样子，等出去上班或参加宴会，化了妆，衣服整齐时又是一个样子。我说每一个人是多面性的，我们很不容易完整地了解一个人，所以我们要鉴定一个过去的、历史上的书画家的作品时，我们都像是在瞎子摸象，只能摸到一部分。因此，摸到越多越好，越多就越完整、越准确，但是没有一个鉴赏家能够百分之百地了解一个人，因为很难拼凑一个全象，所以古人用“瞎子摸象”作比喻，等一下我举一些例子。

这张照片当然是我现在的样子，最近才照的（图 1）。但是你们看我各个阶段的照片，都像是同一个人吗？假如分开让你们认，你们不一定认识，但是串联起来就比较容易认了。所以，我们要研究一个历史上的书画家，总要尽量收集他各个时期的作品，然后从各个时期里面找出他的共相，也就是他的 DNA。有一句用来形容我们很了解一个人的俗话是这样说的：“我认识他，我对他很熟，

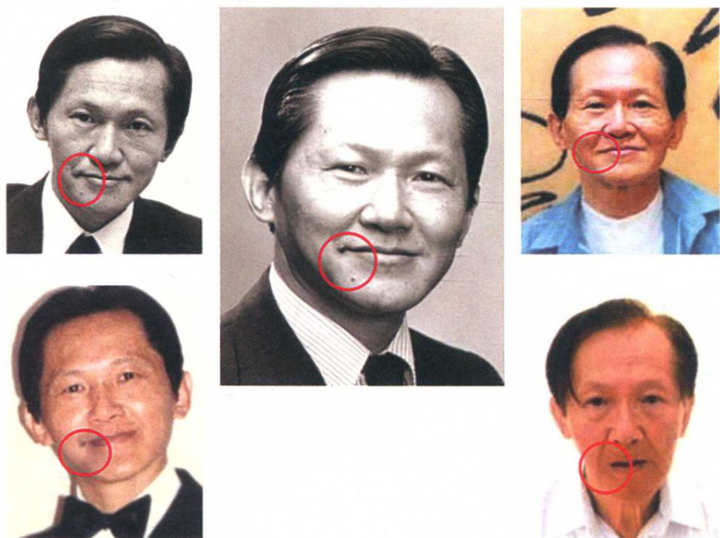


图2
傅申先生嘴角原有痣，后以手术点去而无痣，海关人员差点不认同的例子，解说鉴定时的“吹毛求疵”

他烧成灰，我都认识。”哪有这种事情？烧成灰你还能认识吗？的确，现在科学可以用 DNA 来检查，烧成灰也可以用 DNA 检查。但是人的面相、皮相很多，所以这不是那么简单容易的。

比如这张图片中的人像（图 2），有红圈圈的地方，你们看一下有什么不同？很明显，中间那人嘴角有一粒大痣，旁边还有一粒较小的，就像地球和月亮一样，但是右边那两张人像都没有痣了。所以，有一次我拿了护照要过关，那个海关的检查员一看，他说：“你不是这个照片里的人，护照不是你的，你本来有痣，为什么现在没痣了？”我只有靠过去，请他查看我的嘴角，还有一点疤，是我把痣点掉的痕迹。为什么点掉呢？这是有原因的。本来这个痣表示我有口福，有吃相，不要点掉。但是这个痣上面长毛，每次自己刮胡子就会流血，很麻烦。所以最后找到一个医生，麻醉了以后，一下子就去掉了，从此就避免这个麻烦了。

的确，在老的照片跟新的照片上，有痣和没有痣有很大差别，所以你要挑毛病说有痣的才是真的，没有痣是假的。就像我们现在鉴定书画，说假容易，说真非常难。因为你总是可以在一张作品里面挑一些毛病，讲得头头是道，讲得有充分的理由，证明这个是假的，但是要说一张作品是真的，很不容易。因为没有人看到过他在画，将来就是有照片，但是现在的照相术也很进步，也有合成的照片，往往拿一个合成的照片去骗人，明明这张画不是他画的，但是他却站在这作品前面合照一张或者他拿一支毛笔正在那里画，有这种情况。

最近任道斌先生带我去杭州植物园看梅花。我远看一块黑黑的石头，在树荫下面，是一块很大的石头，但是跑到侧面一看，其实是一块扁的石头。两块石头形状看起来不同，其实是同一块石头，再到另外一面看，还有刻字、刻画，假如你不看全面的话，你真的不容易相信，这竟是同一块石头。在潘天寿墓地我还看到一棵树，从不同的角度看，很不一样，但确实是同一棵树，角度不同，所见不同，其实都是同一棵树。

我们现在讲鉴定心理。我经常引用《列子》，它里面有一个故事很有意思。这个故事用现代话来讲是“疑邻童窃斧”，怀疑邻居的一个小孩偷了他的一把斧头。他有一次要用斧头，到处找，找了很久，找不到。看到邻居一个小孩鬼鬼祟祟地，讲话的样子，行动的样子，都像是他偷的，越怀疑越像。过了一段时间，他自己在后院里找到了，原来他自己忘记被堆在柴下面了，这时他就想起来这个是他自己不小心忘记的。找到了以后，再看以前他怀疑的小孩，因为自己找到斧头了，是自己的错，不是人家小孩子偷的，所以同样的那个小孩、同样的举动、同样的言语，一点偷东西的样子都没有了。就是说，你越怀疑，东西越像是他偷的。所以，你鉴定书画也是这样子，你一怀疑这张画是假的，就会越看越假，这个是一般的心理。因为“欲加之罪，何患无辞”，本来人家没有罪，但是你总是认为他有罪，要加罪给他，总是有话讲，总是有理由，所以我刚才讲过，要证明是假的很容易，但是要证明真的非常困难。这是大家应有的基本认知。《列子》的寓言有至理，它所没有讲的是：假如他一直没有找到那斧头，结果就是那小孩会蒙受终身之冤！

今天的演讲大致是这几个问题：第一条是时代风格与大师间的相互关系；第二条是个人风格早晚期的演变；第三条是书法中的多胞本问题；第四条是书法中墨迹与刻拓本之间的关系；第五条是书画中的材质问题。是纸还是绢，是什么地方的纸等；第六条是考鉴与目鉴、避讳与误书问题。考鉴与目鉴，大家都很熟悉，考鉴是文字考证，目鉴是笔墨、风格问题。还有避讳与误书的问题，就是从前有避讳，主要是对皇帝或者祖先要避讳，或者有时候挑毛病说他写错了，说这个不是他的；第七条是代笔与伪作。很多人有名了，作品供不应求，来不及写，来不及画，就请代笔。这是法律上许可的代笔，是作者委托的代笔，不一定为了牟利或者其他的原因；第八条是真伪印章的问题。印章怎么样是真的，怎么样是假的；第九，作品年款问题等等，最后会讲到科技检测的限制。到现在为止，我们的科技还没有完全帮助书画鉴定，这种方法用于物质性的铜



图3　王羲之书法，左为《姨母帖》（辽宁省博物馆藏），右为《丧乱帖》（日本皇室藏），皆为公认真迹，但早晚年风格差异甚大

器、陶器鉴定比较容易，但是“道高一尺，魔高一丈”，总有作假的方法可以让科技无从鉴定。

一、时代风格与大师间的相互关系举例

比如说王羲之，我有一篇文章，就是讲这个故事。你的书法有王羲之的风格，不可能在王羲之之前，如果在王羲之之前就有这个风格，就不能称为“王羲之风格”了，王羲之也就没有那么伟大了，同样颜真卿、赵孟頫的书法也是一样。每一个时代都有大家，所以我们一看，一件作品有赵孟頫的影响，那上限一定是赵孟頫，是赵孟頫以后才有的。每一个时代都有几个有影响力的大家，明代有祝允明、文徵明、董其昌等，清代有金冬心、邓石如、赵之谦、吴昌硕，民国有于右任、沈尹默等。于右任后来去了台湾，现在大陆越来越开放了，所以他的书法也受到了认识与尊重。

二、个人风格早晚期的演变举例

每一个人都有早晚期，有的分早、中、晚三期，或者分四期、五期都可以，年轻的时候跟年老时的风格总不一样。这两张（图3）都相传为王羲之作品，右

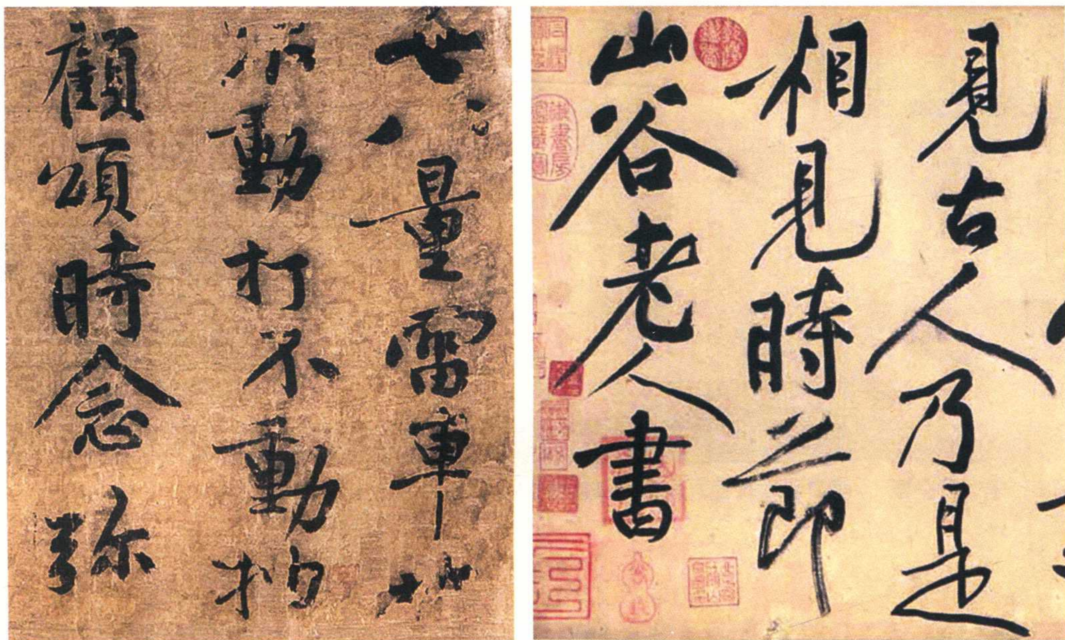


图4　黄庭坚书法，左为《华严疏卷》（上海博物馆藏），右为《诸上座帖》（北京故宫博物院藏），因早晚年之别，风格差异甚大

边是很有名的《丧乱帖》，是我认为王羲之最好的代表作；左边是《姨母帖》，武则天时代姓王的家属要把它献给武则天，武则天收下后做了一个摹本，把原件还给他，留下来这个双钩廓填本。因为王羲之没有留下一件亲笔的作品，所以就靠这些早期的复制品来了解他的风格。这两件作品，你看《姨母帖》在左边，它的横画都比较平，右边这个《丧乱帖》，你看第二行的“先墓再离”，你看“再”字，这一点一横是不是很斜，这里都比较斜，锋芒也比较多，当然跟工具也有关系。所以，我一开始看这个《姨母帖》，怎么看也不太像。这个《姨母帖》也有王羲之的签名，跟后来的签名也不太一样。

这个是谁的？山谷老人黄庭坚（图４）。但是黄庭坚这两件也不一样，很不一样。左边那一件是上海博物馆的《华严疏卷》，是比较早年的。右边这个是《诸上座帖》草书长卷后面一段行书的题跋。这两个风格就不一样，左边这一件，尤其是第三行“时间”的“时”，这个字有比较多的颜真卿的影响，是他早年的风格。其实颜真卿在宋代影响很大，他是在宋代建立起他的地位的，苏、黄、米、蔡都学过他，都推崇他。所以我说颜真卿是王羲之之后的第二个“书圣”，王羲之是第一个。当然颜真卿本身是受王羲之影响的，可是他的影响力慢慢超过王羲之，到了清代，有很多人学他，到现在，我们从小都学颜体，他

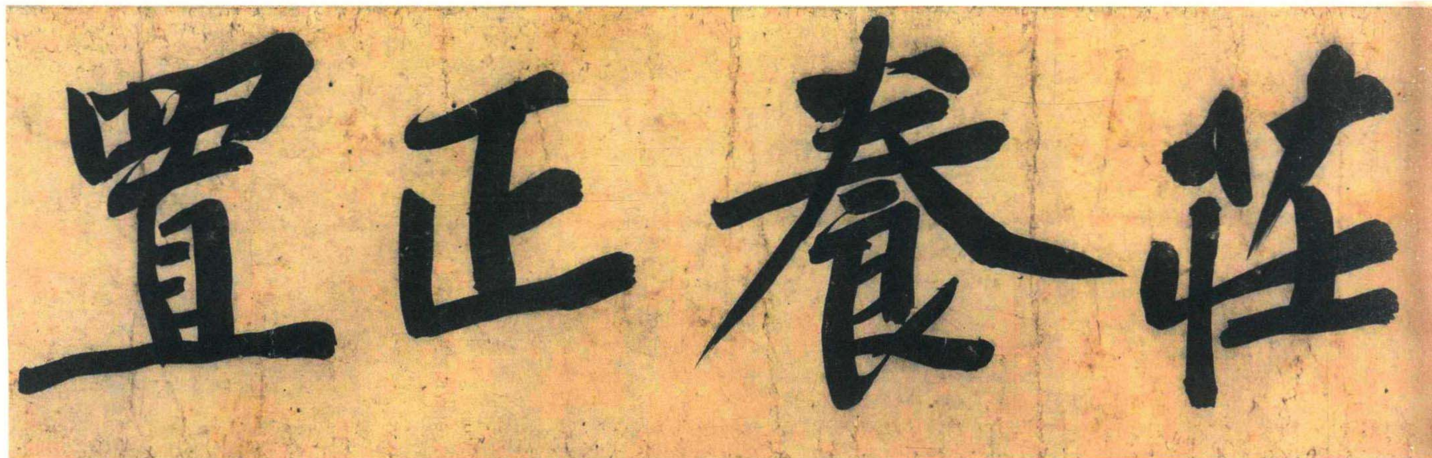


图5 宋 黄庭坚《明瓒诗后跋卷》局部 国家博物馆藏

的影响力非常大。

在日本还有一卷黄庭坚晚年的草书，叫《李白忆旧游诗卷》。我们学书法史的，最早受到日本人的影响，为什么呢？日本人在第二次世界大战时，对外到处侵略，但他们的学者都可以在家里安静地做学问。实际上，中国学者在民国初期已经开始研究书法史了，可是后来就中断了，因此后来不论是欧美国家还是中国，要学习中国艺术史中的书法史，都要向日本学者取经。所以，早期很多的中外学者都曾经到过日本，包括高居翰等人。日本最早出版的一套《中国书道全集》，是在 20 世纪 30 年代左右，由平凡社出版，后来又出新版的，最后又有彩色的，早期都是黑白的。所以，我们学习中国书法史，对平凡社那一套书里面采用的图版，先入为主地认为全部是真迹精品。

《寒山子庞居士诗卷》是台北“故宫博物院”的一件黄庭坚书法，也是接近晚期的、黄庭坚贬谪之后的作品。这一件《明瓒诗后跋卷》（图 5）在北京的国家博物馆，是国家博物馆的藏品。这一卷，当初我看到时，感到非常震撼，为什么？因为手卷都是一行好几个字，惟有这一卷一行一个字，虽然这个卷不是高头大卷，是比较小的手卷，但这个字也相当壮观。在宋代，即使是在历史上，恐怕也很少有这样大的字的手卷。好像董其昌名下有几个大字，其他都是一行好几个字，那气势相差很远。这个笔画很粗壮、圆厚，初看好像不是很好，但是越看越好。

这是《赠张大同卷》（图 6），普林斯顿大学艺术博物馆收藏的，也是黄庭坚



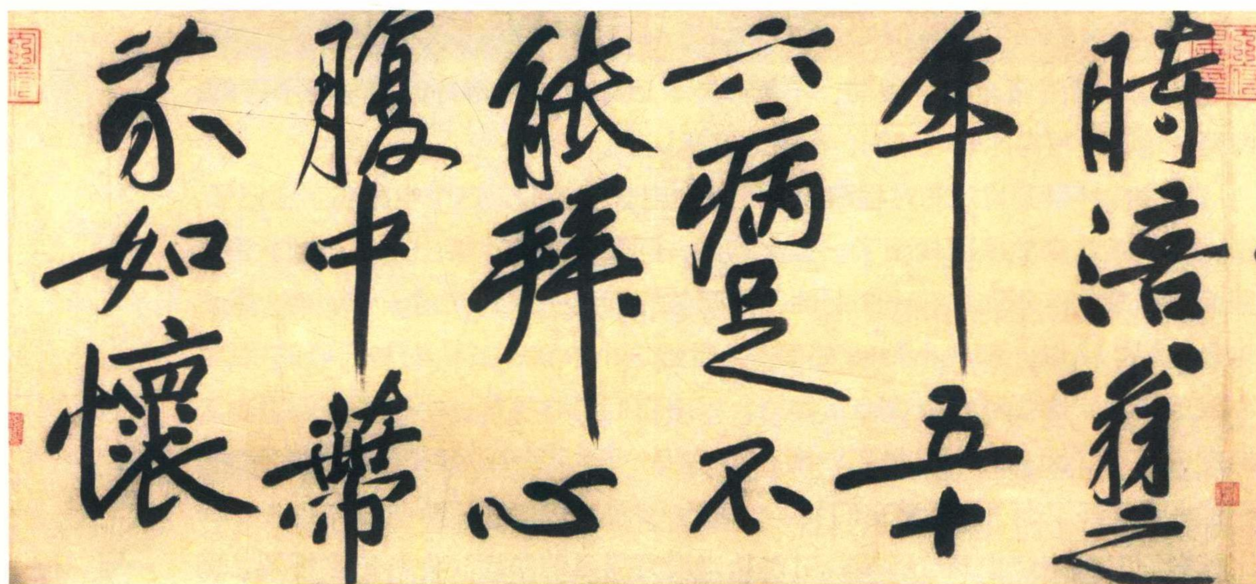


图6　宋　黄庭坚《赠张大同卷》局部　普林斯顿大学艺术博物馆藏

晚年的作品，是他死之前五年的作品，这一卷很少在早期印刷品里面出现。我在普林斯顿的时候研究黄庭坚，可是这一件我过去从没有看过，要跟我熟悉的、在日本发表过的《经伏波神祠诗卷》对比。这件《经伏波神祠诗卷》是黄庭坚行楷的代表作，那写得也很好，他的草书代表作就是刚才讲的《李白忆旧游诗卷》。后来我进台北“故宫博物院”，台北“故宫博物院”收藏的《松风阁诗卷》是他很晚年的作品，这卷比较拘谨。那之后我又看到刚才提到的《寒山子庞居

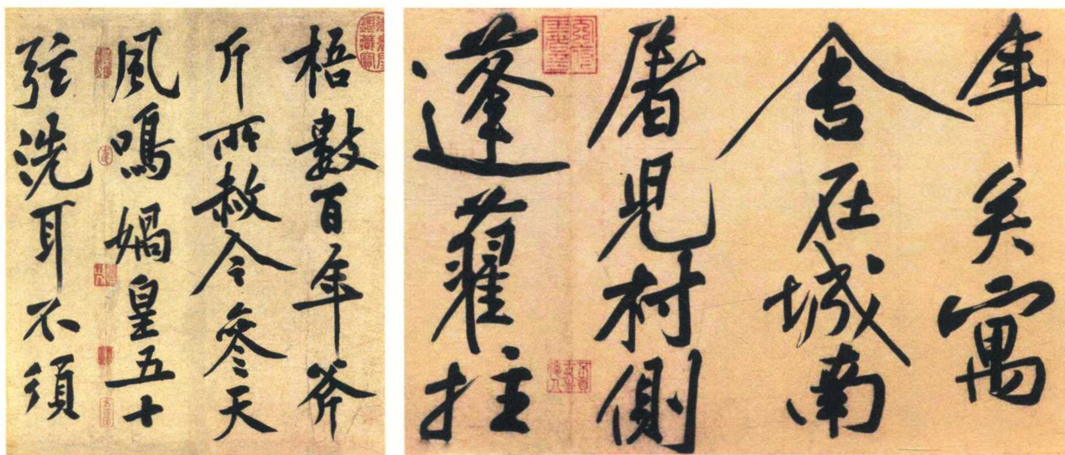


图7 《松风阁诗卷》（左）与《赠张大同卷》（右）俱为黄庭坚真迹，但风格差异明显

士诗卷》。后来兰千山馆又寄存了一卷黄庭坚的《发愿文》在台北“故宫博物院”，这个则写得比较软，我开始怀疑它是假的，但到后来也慢慢肯定了它。现在这些全印在《黄庭坚全集》里面，不管早年、晚年的，写得好的、写得不好的，写得幼稚的、写得比较老辣的，都被大家承认了。

这个由怀疑到肯定的过程跟我看的一个电影很相似。这个电影名字忘记了，讲一个女孩在森林里面找到了一些大的蛋，回家自己孵，孵出来是小雁。蛋壳里面孵出来的这些动物有一个习性，就是破壳而出所见到的第一个动物，就认为是妈妈。所以，那些小雁破壳而出，看到这个小孩，就认为是它们的妈妈，小孩到哪里，这些雁就跟着她到哪里。后来它们要学飞了，小孩子还架着小飞机带它们飞。因为它们是候鸟，南雁要北归，所以后来小孩子要带它们回家，于是小孩子开了小飞机带着它们飞了一段后，就让它们自己飞回北方。

学习书画鉴定也是这样子，对你从来没有见过的东西，你一定会怀疑，但是你从小书本上习见的，不管是好的、坏的、幼稚的、老年的、晚年的，代表作或者是不代表作，甚至是假的，你都会一概接受，都认为它们是真的。我刚才为什么要讲这个呢？因为这个《赠张大同卷》，现在看起来当然觉得很好了，也认定是真迹，可是我第一次看到时，因为脑海中原没有它的印象，想到的是日本藏的、台北“故宫博物院”的，再加上北京故宫博物院的，都与这个不一样，所以我研究以后才认定它是真迹。另外还有一卷黄庭坚《砥柱铭》，当初我一直没有办法确定它的真伪，关于它将来会有一个专题，这里我暂时不讲了。

你看我刚才讲了，右边是《赠张大同卷》，左边是《松风阁诗卷》（图7），

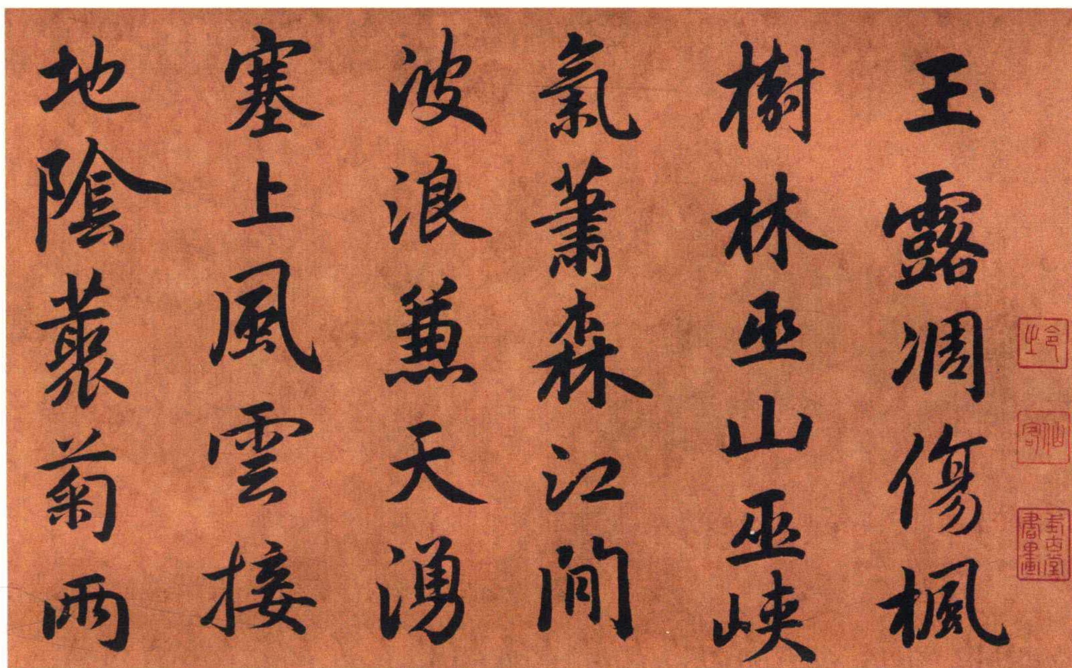


图8　元　赵孟頫《杜甫秋兴八首》局部 上海博物馆藏

把它们摆在一起，看起来像是同一个人的作品吗？现在这两件作品，大家都认为是黄庭坚的基本作，但是它们很不一样，有种种原因造成这种不一样。这一件赵孟頫的《杜甫秋兴八首》（图 8），不熟悉他的人可能不知道这是谁的。很多学者到上海博物馆看这个手卷，因为手卷打开之前就有一个标签，也就是外签、签题，题了赵孟頫的名字，他们一看，这个怎么跟他们习惯看到的赵孟頫不一样，很多人都会说这是假的。待看到最后一行，这个“仅”的一行是刚才那个卷轴的最后一行，后面四行是他后来的题跋，大家可以一起跟着念：“此诗是吾四十年前所书，今人观之，未必以为吾书也。”（图 9）说明当时的人就已经对他早年的书法作品的鉴定有所争论，认为不一定是他写的，如果这一卷没有赵孟頫自己的题跋，到现在一定的还在争论不休，因为用他成熟的代表书风来比，很少有人会说它是真的赵孟頫。所以，这是多么难啊！很幸运的是这一卷有赵孟頫自己的题跋。

在台北“故宫博物院”还有一件赵孟頫小楷，叫《禊帖源流考小楷卷并信跋》（图 10）。后面这几行字，要念一下，它们是小楷书，但是很重要：“此纸虽出高丽，亦非良品。偶今日雨后，风尘少息，拳曲土炕上，据白木小卓，聊复书此，

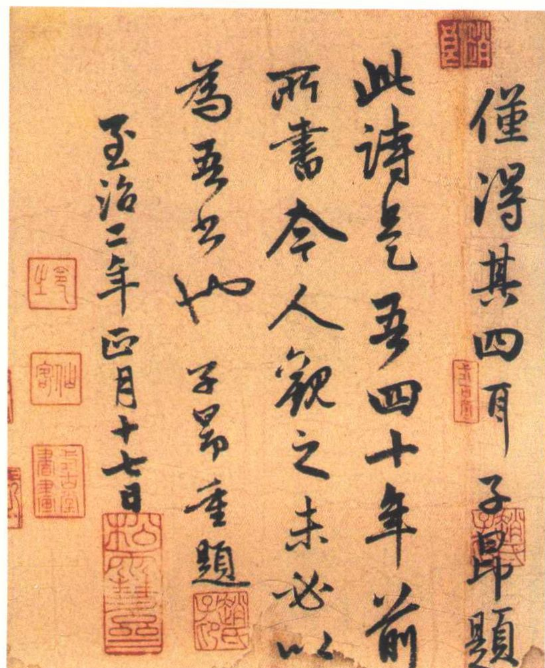
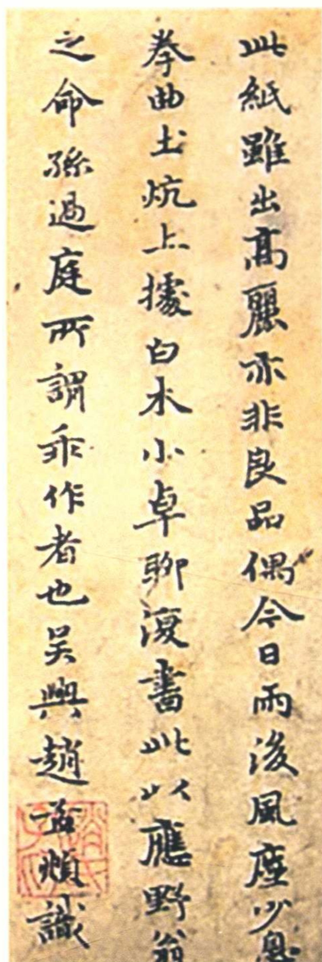


图9
赵孟𫖯四十年后重跋《杜甫秋兴八首》卷，自鉴为早年真迹

蘭亭真蹟隱臨本行于世世臨本少石本行于世石本雜
武本行于世何延之記云右軍書此時乃有神助及醒後
它日更書數十百本終無祓禊所書右軍亦自珍愛此書
付子孫傳掌至七代孫智永禪師永付弟子辯才太宗
求之不得乃遣監察御史蕭翼以計取之太宗殁殉葬
昭陵及唐末溫韜盜發昭陵其所藏書皆剔出取裝
軸金玉而棄之於是魏晉以來諸賢墨跡遂復流落
人間然獨蘭亭亡矣前輩之言云爾又張芸叟云靖
康中有得蘭亭真蹟者詣闕獻之半途而京城破後
不知所在此真蹟之本末也
梁劉餗傳記與延之不同劉謂梁亂出在外陳天嘉
中爲永所得太建中獻之隋平陳或以獻晉王王即煬
帝帝不知寶僧智果借搨因不還果死弟子辯才得之
太宗見搨本驚喜使歐陽詢求得之以武德四年入
秦王府高宗以蘭亭殉葬太宗從褚遂良之請也又
前輩謂行間僧字爲徐僧權 縫吳傳朋家古石本
僧字上又有一察字當是姚察如此則劉說似可信然
梁武帝收右軍帖二百七十餘軸當時惟言黃庭樂毅
告誓何爲不說蘭亭此真跡之異同也
太宗既得真蹟乃命供奉搨書人趙模韓道政馮
承素諸葛貞四人各搨數本以賜皇太子諸王近臣

图10 元 赵孟𫖯《禊帖源流考小楷卷并信跋》局部 台北“故宫博物院”藏



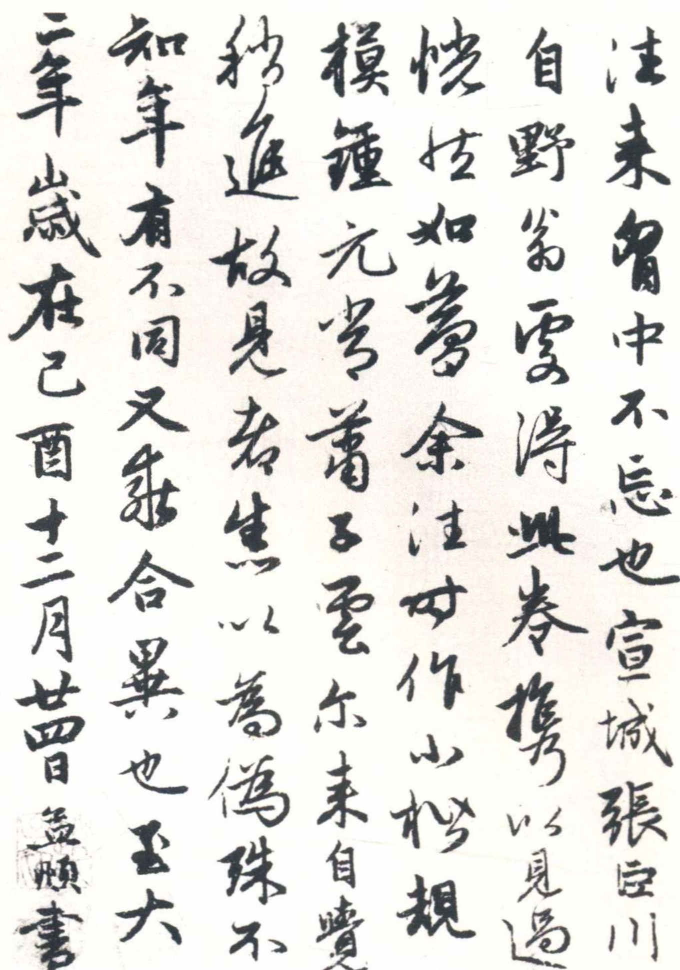


图11（左）　元　赵孟頫《禊帖源流考小楷卷并自跋》卷后题跋

图12（右）　元　赵孟頫《禊帖源流考小楷卷并自跋》局部　台北“故宫博物院”藏　赵孟頫自云早年曾学萧子云，加上纸笔不称，故时人已不知为真伪

以应野翁之命，孙过庭所谓乖作者也。”（图 11）这个小楷和后来的小楷风格上也有一些不同。后面的题跋赵孟頫又题了一次，他说这是他二十年以前写的，现在的人可能认为不是他写的，但是他特别说明这是因为自己年轻的时候学萧子云，跟后来学李北海的不一样，所以风格上就有一些不同（图 12）。

现在大家看，这是谁写的（图 13）？有的人还有胆子说，很多人说不出口，这很像何绍基的字。但是有款，所以这是“门下齐璜”，我们的齐白石先生的作品。齐白石是湖南人，何绍基也是湖南人，当时何绍基的书法风行一时，由这件作品可见齐白石学习能力很强，为什么呢？我们再看下面一件（图 14）。不

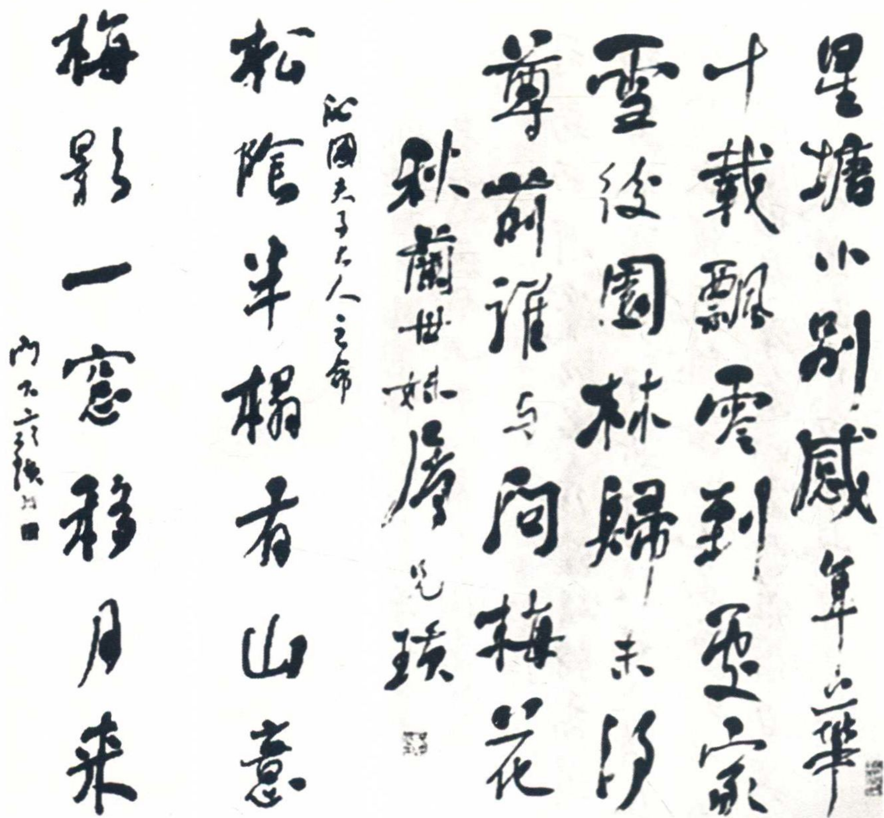


图13 （左）齐白石早年学何绍基时的书法对联
图14 （右）齐白石早年学习乡贤何绍基书风的作品

跟你讲，根本不知道这是齐白石的。这个作品是齐白石学金冬心的（图 15）。你看这里有“萍翁”的款，也有“齐璜”，所以这就是他的。假如用局部考考你是谁写的，这就很难。如果没有人事先给你讲他学书画的过程，你绝对想不到这是齐白石的作品。刚才那幅画也与后来齐白石的画风不太一样。

现在右边的那幅是大家熟悉的齐白石的风格（图 16），他晚年题画都是用这个风格。左边这个根本就不像！是不是？这两幅字很不像，但是是同一个人写的，都有年份。左边这个是“辛亥”，就是 1911 年，右边的齐白石是民国三十二年，1943 年。1911 年和 1943 年，差了 30 多年。后来他写本体字，不管是题画或者写字，好不好那是另外一回事，但是一看就是齐白石自己的风格。所以，刚才看到几张齐白石，都不一样。俗话说，两人相知甚深，会说他烧成灰我都认得出来！其实在古代这是夸张的说法，烧成灰怎么还能认得出来呢？不可能嘛，所以你一定要加上考鉴，就是收集他早期的作品，了解他早期模仿



图15　齐白石早年人物及题字，书法全学金冬心，今人不易一望而知是齐白石

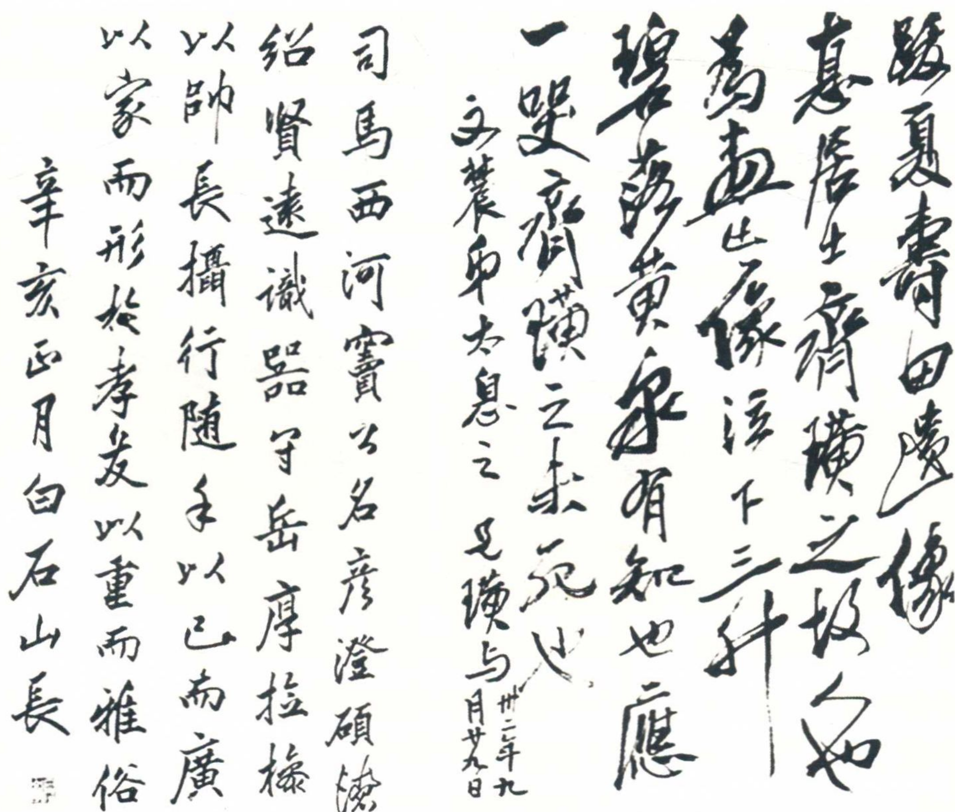


图16　左图为齐白石早年书法，学习《李思训碑》，右图为其成熟期个人书风，风格大异

过哪些书家、画家，你才知道一件作品是不是他的。他早期还画祖宗像，本领也不错。中国画没有素描，但是画祖宗像，就是类似素描的基础。我再说另外一个，中国有文人画，但西方没有文人画。中国的文人画用的笔、纸跟书法家用的一样，就是说工具一样，所以容易上手。再加上他们的文学修养、文化修养，就有文人画。还有一个就是临帖，写书法一定要临帖，没有人不临帖的，临帖就是素描，这是我讲的理论。为什么？你把字形掌握好，笔法模仿得好就是基础。你有了临帖很像的本领，懂得了用笔和提按，再画几笔兰、竹都很容易，所以赵孟頫有一句诗“石如飞白木如籀，写竹还应八法通”，画跟书法是相通的，但是西方没有这种，所以西方人最不能了解的是文人画和书法。

三、书法中的多胞本问题举例

我这里的例子，有怀素的《自叙帖》，也有黄公望的《富春山居图》，它们都有专题演讲，因为本来这个演讲是单独的一个演讲，跟其他的演讲不连起来的，但是我抽了它们其中一部分作为今天的这个演讲。

怀素《自叙帖》有三胞本（见第三讲图 17），什么叫三胞本呢？台北“故宫博物院”的本子在最上面、彩色的那个本子，是大家最熟悉的一本。长卷造纸很少有造那么长的纸，有，但是很少。你们知道在历史上有哪几件作品是没有接纸的长卷吗？我看过宋徽宗的草书《千字文卷》，还有刚才讲的在台北“故宫博物院”的黄庭坚的《发愿文》，两卷都是整张纸，没有接缝。在宋代的记录上，有造长纸的记录，因为普通四尺、六尺的造纸都是人工用竹帘手抄，一个人掌握四尺、六尺容易，但再长的纸就很难，所以你买八尺、丈二匹的纸都很贵，那么长到一两丈，怎么做呢？我看到过一个记载，是把纸浆放在像一条小船一样长的水槽里面，有一个人喊口令“1、2、3”，然后十来个人抄一张长纸，动作要一致，你们有没有去看过手工造纸？要去看一下，要不然你不知道书画纸怎么做的。所以，这种纸非常非常少，而且非常贵。丈二匹的纸在明朝中后期流行过，即便是现在也很贵。

我刚才为什么讲这个呢？怀素《自叙帖》那个手卷，就像一般的手卷一样都是一段一段接起来的，是十五张纸接起来的。可是到了我研究的最后阶段，拍卖公司工作的马成名先生在日本找到了一卷早期的珂罗版印刷品，也是怀素的《自叙帖》，只剩下三段纸，怎么知道是三段呢？每一段纸接起来的地方有骑缝印，就是图片中间灰色那一卷。这三段跟台北“故宫博物院”的摆在一起，



图17
流日残卷本怀素《自叙帖》（左）
与台北“故宫博物院”墨迹卷（右）墨色浓枯之差异

一模一样。另外还有一个刻本，在图片的最下面，是拓本，它跟台北“故宫博物院”的那一件一模一样。这两件墨迹，同样的字，两本很像，但是你仔细比较，墨色上有时候不一样，为什么？字形可以练很多很多次，上百次甚至于上千次，但是你每次要蘸墨，蘸墨量不可能完全一样吧！所以有的时候这边浓这边枯，有一点不一样，分得出来哪一个好坏吗？我后来将台北“故宫博物院”这一卷用黑白的去影印了一份，两卷就分不出来了。有时候就弄错了，这个是台北“故宫博物院”的，那个是日本的，有时候是相反的。可见得这两卷间没有好坏，如果是两卷中有真迹的话，那一定是真迹应该好些啊，如果仿的人能够做到跟真迹一样，那他不是第二个怀素了吗？那如果是水准一样，我们现代人去临怀素这一卷，为什么永远还达不到这个水准？工具不一样，他一定要用同种笔才能写得这么像。

好，你看这两“戴”字有浓枯之别（图17），左边的字蘸的墨多一点，右边的蘸的墨少一点，但是字形很像，几乎可以套起来的。像一个母亲生了三胞胎，连妈妈也分不清楚，最后靠涂不同的指甲油才能分出来，我觉得这个很好。就跟刚才怀素的一样，那个怀素三胞恐怕也是同一个妈妈，但是这个妈妈不是怀素，你想想看，你把你自己的签名用毛笔写大，能把它写得这么像吗？写得到吗？而且相传怀素要喝了酒，兴致高了才能够写出来。一行中有的字大，有的字小，有的字歪的，有的字正的，能每一次都写得一样吗？不可能。它一定有一个本子作底稿。他那一本写得这么好，另外一本也能够写得这么好！可能

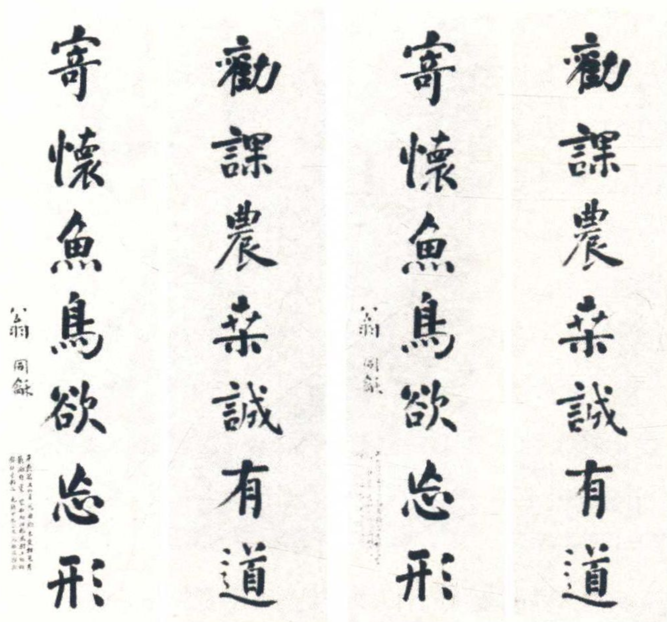


图18
翁同龢真迹双胞本（左为上层，右为揭本），二者皆真，因为这是“双宣”或“夹宣”一次书写的上下层揭裱而成

因为当时需要这种复制品，当时没有照相，这种复制本比拓本更好，因为像真迹，拓本黑底白字，一看就是复制品，类似古代的印刷品！如要双钩廓填，每一个字要花很多时间，这个临熟了，你可以写几百本，你已经花了很大功夫才能写到这个程度，你难道只做一本吗？今天你做了一个版去印刷，难道你只印一本，不可能嘛！

这是另外一个例子。这两个同样是翁同龢写的上联（图 18），一个墨浓一点，一个墨淡一点，但是两件都是真迹，怎么会都是真迹呢？这是我自己买的，右边这个比较深的，我在裱画店里看到，裱画店里也兼卖古字画，我当时就说这个对联是真迹，为什么墨色差一点呢？原来他装裱的时候，因为是夹宣，下层松开了。平常我们时常听到裱画店偷下层的东西在做假，可是我们没有看到过样品。这张书法时间久了以后，那个胶松开了，松开之后，在干的时候要把它复合起来还容易，可是装裱一定要上糨糊啊，湿了以后，要这样重合起来，不走样，那是非常非常困难的事情，所以，他索性把下层分开来。我问：“你有没有丢掉？”他说：“没有。”我接着问：“在哪里？”他说：“我不知道，我去找找。”我说：“你找到下层时，也裱起来，我两对都买，找不到的话，上层我也不买了。”图里面这是上联，下联还有。所以，我手上有两对。大字饱墨又力透纸背，墨透到下层，所以一次写两张，就是这样产生的。后来我把这个双胞胎送给了台北“故宫博物院”。

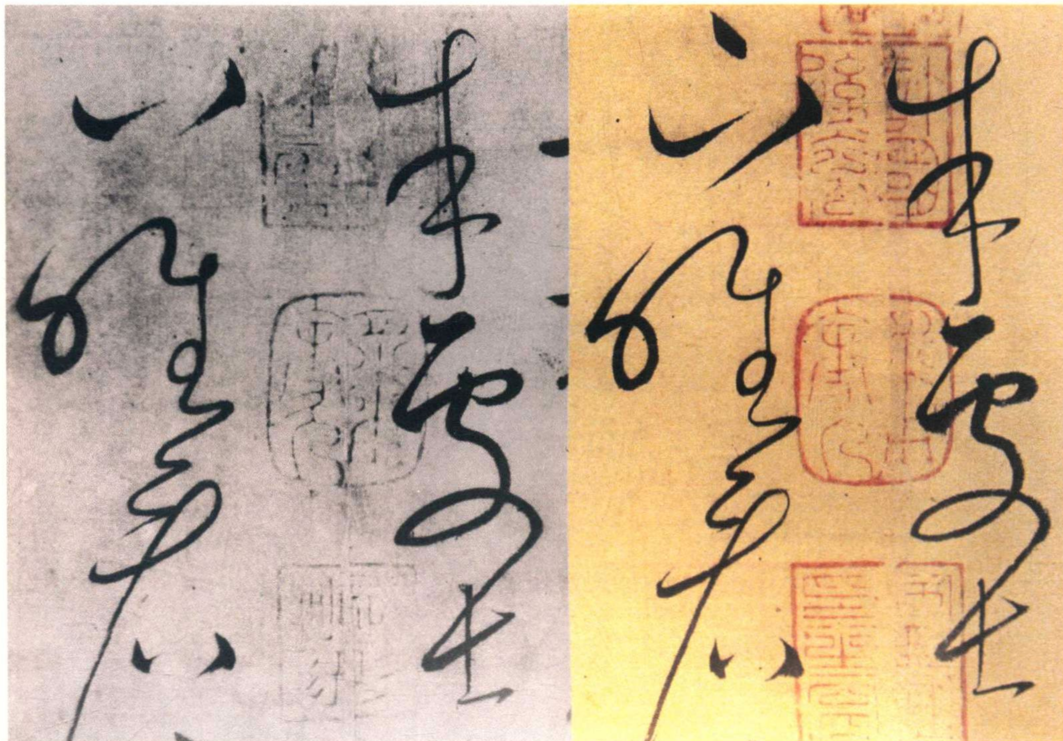


图19　流日残卷本怀素《自叙帖》（左）与台北“故宫博物院”墨迹卷（右）之比较，二者形神俱似，难分高下，且钤同一套收藏印

美国总统杰米·卡特，他有很多应酬信要签字，但是他怎么有时间去签那么多字呢？所以，他有一支机器笔替他签名，他的每次签名都是一个样子，都很像。但是人工机器就难了，几本怀素《自叙帖》就是人工机器写的。

几本《自叙帖》也是一个妈妈生的，接纸中间都有骑缝印，你看中间那个椭圆形的印（图 19），是同一方印，长方的印有错落，位置不一定完全一样，然而这里是同一套印。你想想，哪有这么巧的事情，怀素亲笔的东西分别传到北宋，由同一个收藏家收藏，在南唐的时候还同一天装裱，哪有这种事情，不是同一个工厂做的吗？书法分不出好坏，印章也是同一套印，当然是一个人做的，所以我最后的结论让大家失望，也让我自己失望，我之前也不敢发表，等了很久才发表，因为要“让证据说话”！如果你们认为是真的，我也没有办法。真的怀素绝对不可能有两种写得这么一样的，你自己写草书就知道，这个我在讲怀素那一讲会仔细讲。

还有一点，《自叙帖》里面有写错的地方。这个写错的地方，你们看在图片左边这里写成：“模楷精法详”，画幅里的是告诉你这个“模”字是多写了，

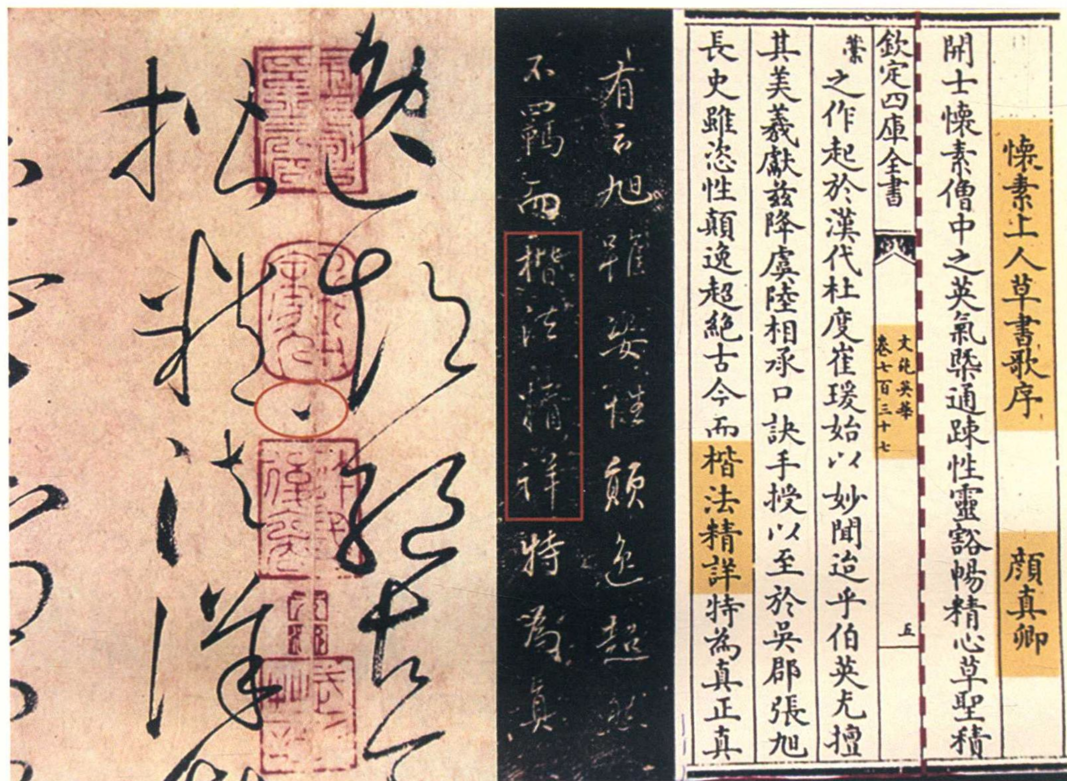


图20 据颜真卿原文知墨迹本有衍文及颠倒之文“模楷精法详”应作“楷法精详”，多胞本竟有相同错误

就是错误地多写了一个字。“精”、“法”两个字，错误地倒写了，应该是“法精”，又这个“模”字多写了，全句应作“楷法精详”。这句是根据颜真卿的《怀素上人草书歌序》的原文写的。怀素把世人推崇他、夸奖他的诗文集在一起编成了《自叙帖》，自己去吹嘘。这几句原是颜真卿的文字，我根据《文苑英华》与《四库全书》的版本，颜真卿本文是“楷法精详”，可是怀素《自叙帖》都写成“楷精法详”，颠倒了。颠倒了，怀素就赶快做一个记号，表示这两个字颠倒了（图 20）。

中间董其昌写的是“楷法精详”，跟颜真卿的原文一样，因为它不是临本，他是在写《自叙》的原文。文彭在怀素《自叙帖》后面用楷书写了释文，他也照原文写成“模、楷、精、法、详”，但是他在“精法”中间也做了一个小钩，模仿《自叙帖》表示颠倒的意思，董其昌有时候也写作“楷、精、法、详”，也照原样颠倒，但是当他写《自叙帖》原文的时候就正确了，“楷法精详”。可是如果每一次将同一句都写得颠倒，那难道不是根据一个本子一个人做的吗？每一次在

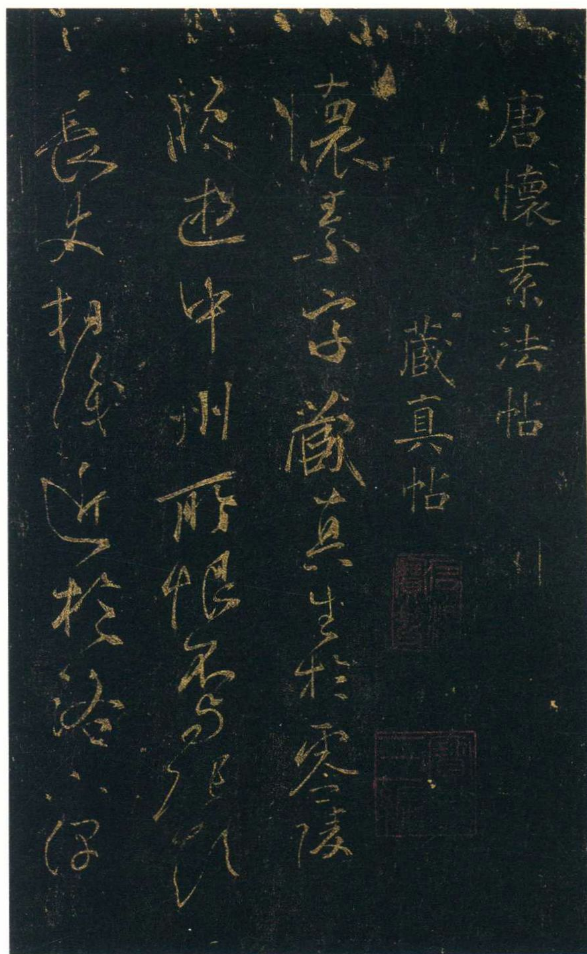


图21　唐　怀素《藏真帖》局部　宋拓陕刻本

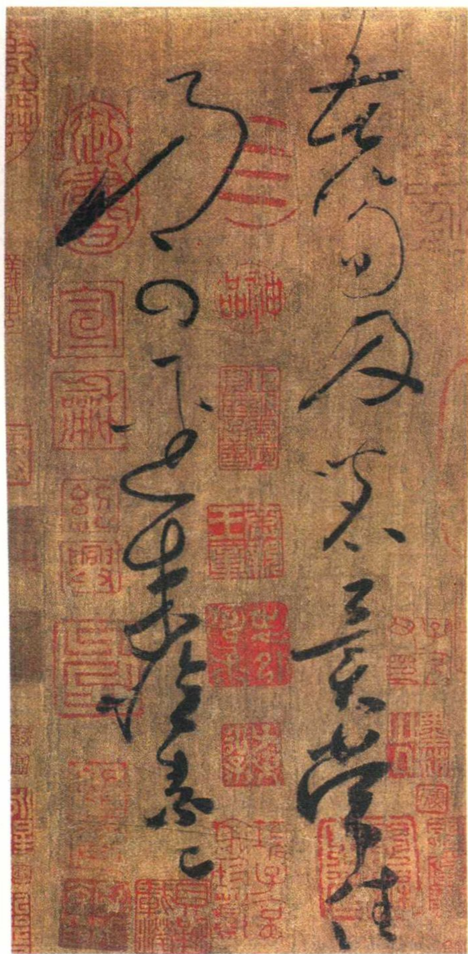


图22　唐　怀素《苦笋帖》　上海博物馆藏

同样一个地方写颠倒了，并且同样多写了一个字，又是同一天写的，“大历丁巳冬十月”，这个也是“大历丁巳冬十月”。怀素虽然写草书写得很快，有的人写书，一天也可以写好几卷，但你不能说同一天内两本写得一模一样，这个不是照抄吗？照摹吗？照仿吗？这些细节都一样。在怀素的《藏真帖》上的签名（图 21）也是这个样子，上海博物馆怀素的《苦笋帖》（图 22）则是另一个样子，是气息上有所不同。就像女士们穿旗袍，逐年改良的旗袍都各自不同呀！

我们复古也不是完全一模一样的复古，总有改良的地方，因为现代人的品味与设计观念都会多多少少有一些改变。这个是三胞的，那双胞案呢？就是台北“故宫博物院”《富春山居图》有双胞案（见第六讲），有真假富春卷。乾隆皇帝先买了一个假的，以为是真的，大臣们也都说是真的，结果后来从安岐那

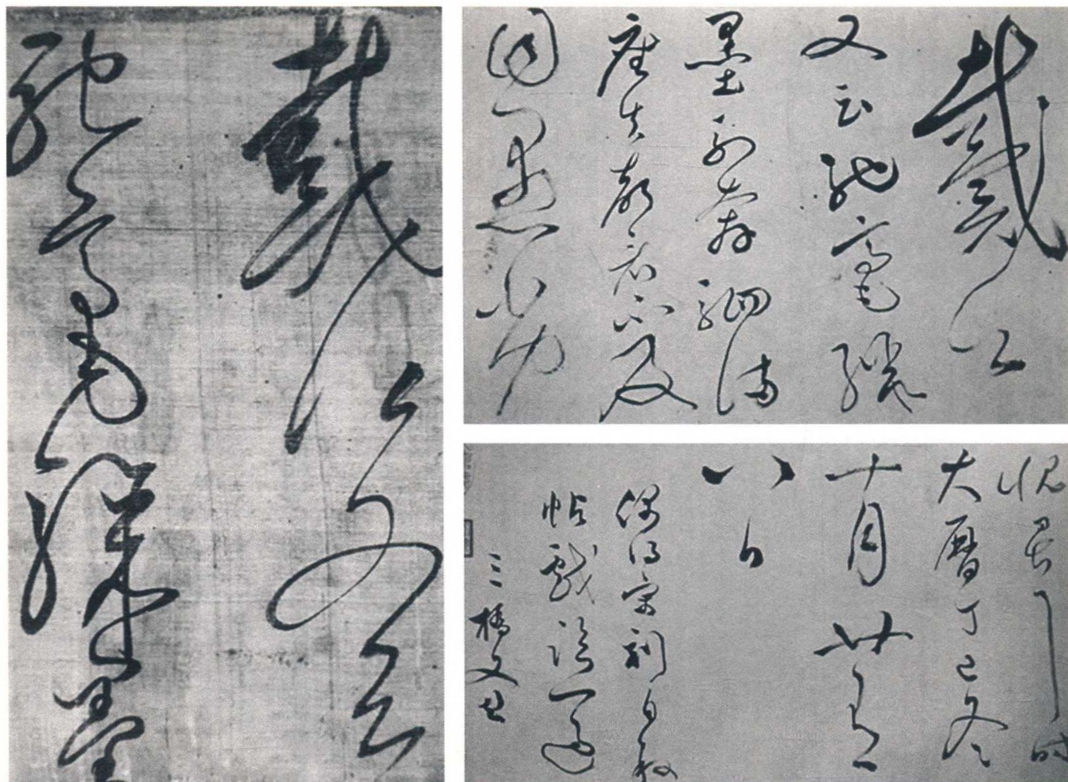


图23　左为宋广临怀素《自叙帖》，右为文彭临怀素《自叙帖》，可证台北“故宫博物院”本绝非出自文彭

里买到真的，却认为是假的。乾隆在假的上面到处题，而且每次下江南都带来带去，到什么地方去都带，兴致来了就题，因为题满了，每次还要找地方题。他题字时时常是打格子的，很费事的。

四、书法中墨迹与刻拓本之间的关系

再讲书法墨迹本与刻拓本之间的关系。怀素《自叙帖》历史上还有其他名人的临本（图 23），右边上下二图是文彭的临本，台湾有一位学者说台北那个怀素《自叙帖》是文彭写的，我现在找出文彭亲笔写并有款的来比对，两者是不一样的，左边的这个是明初的。台北“故宫博物院”墨迹卷也不是钩摹本，有人以为是钩摹本，但根据刻本去钩摹，钩摹的痕迹是一定可以找到的，尤其是飞白的地方只要放大很容易看，我以后再讲。

《自叙帖》刻本中有一个叫水镜堂本，这个本子根据骑缝印是九张纸，台北“故宫博物院”墨迹卷刚才讲有十五张纸，所以有些学者搞不懂，误认为有两

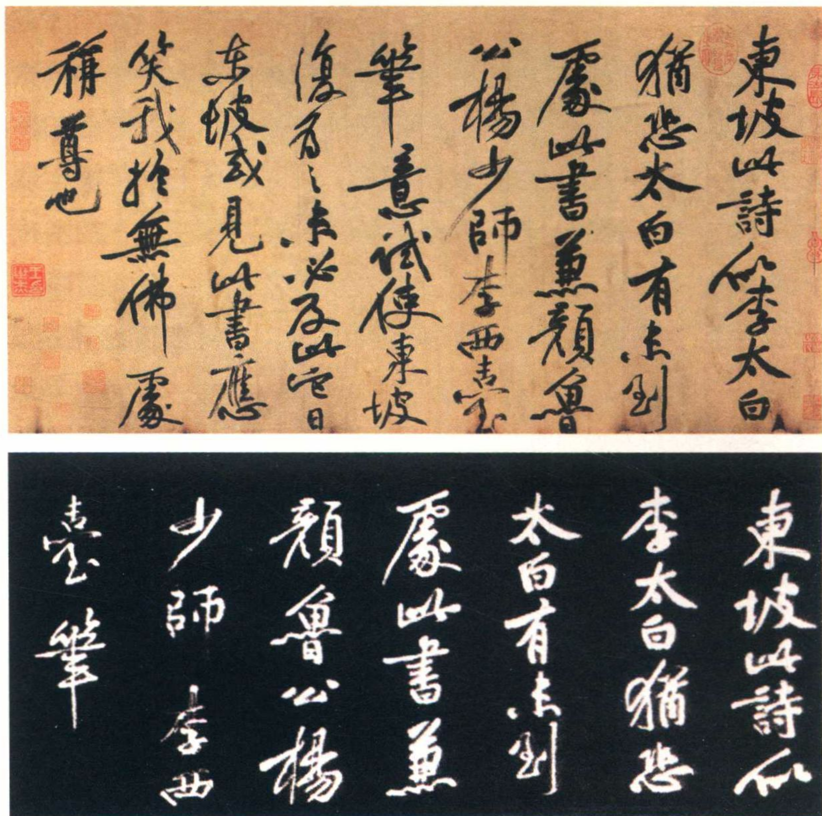


图24　刻帖本与原迹比较，《三希堂法帖》改变原迹之行气及字数

本，一本是九张纸，另一本是十五张纸。其实是同一本，为什么？原来刻帖的时候，是刻在石头上，你们在苏州或者杭州有的庭园里面看到墙壁上很多刻帖的石头，这叫“书条石”。刻本是按照石头的长度去调整的，所以把原来十五张纸的接缝，改成九块石头的长度，把印章也挪在“书条石”左右两头的边上变成缝，所以好像就变得不一样了，其实是同一本。

那这个问题是怎么解决的呢？因为我们不管是碑、帖都是剪装本。你到西安碑林看，那个碑，很高大，很少有人拿整张碑的拓本挂在家里去临，都是一页一页临。所有你们看的字帖，大部分都是剪装本，是把拓本一行一行裁下来，然后裁成每一行都差不多，有时候上下的距离还要调整。有时候再翻印复制，看不出在哪里剪、哪里接、哪里裱，但是这个水镜堂本很好，它没有做加工，剪了以后就这样贴在那里，所以我知道它原来有斜的。

好，现在讲到刻本了。你看这件《寒食帖》黄庭坚的跋（图24），它本来是墨迹，但是这个帖刻成刻本就不一样了，因为刻帖它要统一尺寸高度，这个

是高头大卷，属于比较高大的，为了跟其他的帖保持同样高度，所以把每行刻的字减少了。假如将来有的人反过来说这个拓本所根据的本子才是真的，这个墨迹本因为行数比较少，反而是假的，就像学生时常看印刷品，到了博物馆去看原作，他说这个原作是假的一样。所以，我上书画鉴定课，一定要在展览上看原作，这个非常重要。要多看原作，不要看书本上的图片，因为书本上的图片一律一样高，大画缩小了，小画看起来很好。有的时候我的学生到台北“故宫博物院”去看原作，这张画原来这么小，这张画原来这么大，都不认识了。我说 :“印刷品有平均化的趋势，不但尺寸平均，品质也平均了，所有的作品只要彩色印，怎么样的烂画看起来都不错，怎么样的好画也看不出怎么好法。”所以，我说书本上的图片像婚纱照，没有丑的新娘，是不是?

再举一个例子，有一次我参加学生的婚礼，新娘第一次见，还在一起照相，第二天在校园里碰到这个女学生叫我“老师”，我说 :“你是谁啊? ”她说 :“你昨天晚上跟我一起照相，参加我的婚礼呀! ”卸妆后在校园里跟她穿婚纱当然不一样了，是不是?所以，你们一定要多看原作，不要受到书本上“婚纱照”作品的欺骗，所以不要拘泥于课本，也不要拘泥于《三希堂》的刻本，倒过来竟说 :“这原作你怎么少了几行呢? ”

你看《寒食帖》后面有黄庭坚的题跋，原来第一行“东坡此诗似李太白”，有这么多字，可是“李太白”三个字已经改在第二行了，字距也拉宽了，当然不一样了。所以，你研究书法原作的时候，跟拓本之间一定要有这样的认识，若是太拘泥的话，时常会发生错误。

五、书画中的材质问题举例

材料很重要，使用绫、绢、纸的时代都不一样，因为早期大部分都用丝制品、用绢，宋画都在绢上，后来明清到民国很多是在纸上。材质还有地区性，我们也要了解。好，我举一个例子，王季迁先生大家都听过吧！王季迁先生是大收藏家、鉴赏家，生活在美国，是吴湖帆的大弟子，徐邦达的同学。但他不熟悉台湾宣纸的纹理和墨韵，买了一幅台湾人用台湾宣做的假齐白石，我是常用台湾宣的，所以我一下就看出来了。

六、考鉴与目鉴、避讳与误书问题举例

你不要很死板地一定要避讳，没有这样的事。这里有避有不避，比如有的

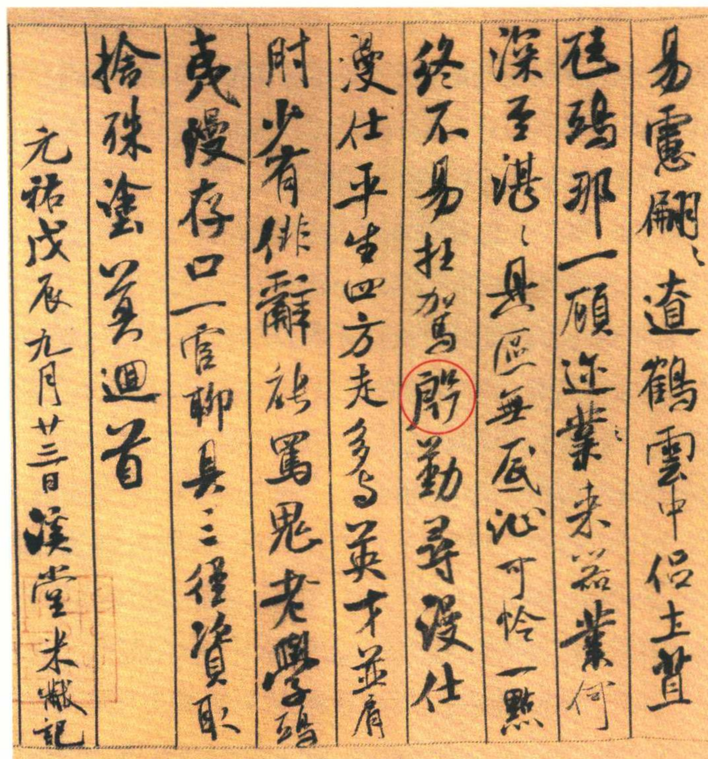


图25
宋　米芾
《蜀素帖》局部
台北“故宫博物院”藏

字被挖掉了，我把它填进去，就变得很不好看了，这可能是他写错了，或者被别人挖掉了，现在已经不知道实际的情形究竟如何。

这是米芾的《蜀素帖》（图 25），是台北“故宫博物院”非常有名的一个手卷，它是用四川织的一条没有接缝的整卷蜀素创作的。特殊的地方是乌丝栏，为什么叫乌丝栏？它的黑的线是织进去的，不是画上去的，所以叫乌丝栏。

同一件作品里，有一个地方没有避，就是这个“殷”，“殷”是谁？赵弘殷，是宋太祖的父亲，这个“殷”应该避讳，它没有避。第二次在同一卷里出现，把最后一捺省掉了，这叫避讳。你不能说避讳的是真迹，没有避讳的是假的，因为人偶然会忘记，如同偶然会不遵守交通规则的速度限制一样。讲到黄庭坚的《砥柱铭》。有一个学者说写错了，繁体字礼貌的“禮”，是“示”字旁，“示”字旁应该是右方只有一点，可是黄庭坚写成两点，有学者说这是错字，他认为黄庭坚不会写错字，所以他说这黄庭坚的《砥柱铭》一定是假的。可是我看柳公权的《玄秘塔碑》，同一个碑有四个“秘”字，一个“秘”字是正确的，只有一个点（祕），而有两个“秘”是“禾”字旁（秘），有一个“秘”是两点（袐），这不是衣服的偏旁吗？但你不能说这个写对的是柳公权亲笔写的，这个写错的

不是柳公权写的。有这样的说法吗？后来我也了解到黄庭坚曾经学过柳公权，他这样写是有根据的，所以你不能说这个字就是错字，不能因此说这件作品是假的。

刚才讲到苏东坡的《寒食帖》，“哭、涂、穷”，这个“涂”字，是乱七八糟乱涂的“涂”，本来应该是道途的“途”。“盈虚”，你们看苏东坡的《赤壁赋》，都应该是这个“盈”，可是《赤壁赋》里面写的却是输赢的“赢”。“求近文”，“求”字本来右上角应该有一点，《赤壁赋》里面的“求”字也没有一点，也不是避讳。“幽壑”的“壑”字右边本来是一个“又”字旁，但苏东坡却将右边写成一个“欠”字旁。那么这个苏轼的《赤壁赋》是假的还是真的？你一定要挑他毛病，说他是假的也可以，你就可以用这些理由，但是它是真的。还有最奇怪的一点，有学者说毕业的“畢”，下方怎么只有一横呢？这个“轨”怎么会“九”字多一点成了“丸”字呢？这个“桀”字，左上角本来是一点，有时却点了两点，这都是错字，所以说这些一定是假的吗？

好，我找出证据，《淳化阁帖》里面，“轨”也有一点。这个“桀”字，苏东坡也写了两点，所以黄庭坚写两点有什么问题呢？毕业的“畢”，从王羲之以后没有人写两横的，这都是错字吗？王羲之也写错了吗？所以《兰亭序》是假的吗？不仅是王羲之，而且在汉朝的《曹全碑》里就是一横下面没有短横的，一直都有一横的写法，你不能说黄庭坚写错了就是假的。所以，这个跟我辩论的人，连《兰亭序》都没有临过。

七、代笔与伪作举例

明末董其昌的书画都有代笔的情况。清代李鸿章的字，我每一次拍卖的时候去看，会发现很多不一样的风格，我想他大概很少有亲笔，因为他太忙了，都是由秘书去写的。翁同龢也是这样。我讲我所认识的人，近代的贾景德，可能大家不熟悉，已经去世了，他官做得很高，是一个“考试院”的院长。他的颜体字写得很好，很多人求他的字，他就找一个人代书，叫周钧亭。有一次，有一个人求了一两个月的字，他说：“我今天要来拿字。”他来了，贾先生在客厅里，说自己刚刚写好，实际上是里面代书刚刚写完，写完拿出来墨还没干。贾先生的代书的待遇不是很高，后来贾景德先生生病了，他知道不久会去世了，他就告诉代书的人说：“我这对图章就送给你了。”真图章送给代书以后，等贾先生去世了，代书的人还可以不断地生产贾先生的作品，就像你偷了父亲的印章，

去银行也可以领得到钱。所以真印章不是作者自己盖的又是另外一回事，因为人死了以后印章还存在。此外，古人刻假图章也有很多，但刻是手工活，要模仿原章，多多少少会走样。要仿一个印，先要把印的字描下来，再描到印章上，最后去刻，每一道手续都要做得非常仔细，有的人还不一定有真的印章作为标准，而是凭空捏造的。所以古时候的假印总是能容易地辨认出来，但是到了明朝，你去看文徵明、沈周的印章都很像，都是真的，我也不知道原因，也许他们把仿章刻在肥皂上面，刻在番薯上面，这我是不懂，所以有时候也辨不出来。

也有的人印章很少，只有那几个印，很统一，但是用久了，有些地方磨损了，有些地方不小心掉在地上破了一角。铜印也会出现这种情况，有一个赵孟頫的朱文铜印，印边也是一条细线，不小心碰了，但因为铜没有断，那个边就弯了一角，所以真印也有不同的情况。

我刚才讲到贾景德，此外还有蔡哲夫，他是广东人，很有名，时常请人代笔，所谓“捉刀”。后来我在台湾的时候，台湾有个姓陈的书画家，他自己也很忙，有时候他自己也应酬不过来，去找一些学生来代笔，他就用蔡哲夫这个名字。有一次他找我，让我替他做一下蔡哲夫的印，用这个名代表他。还有孔德成先生，是孔子的后代，他的字写得很好，很有学问，求他字的人也很多。他在台湾大学做教授的时候，有一个我的朋友时常替他代笔，所以我认识他的字迹。有一次我在美国了，中国台湾的博物馆送了一批书画来美国巡回展览，我看到孔德成的一张字，我说这张字是代笔写的，把它收回去，请他亲笔写一张。结果博物馆真的拿这张字去问孔先生，孔先生不承认是假的，说：“这是我写的！”那这怎么办呢？我就写信给那个代笔的朋友，问他这张是不是他写的，他说：“真亦假时假亦真。”所以，有时候鉴定很难。

留一点时间给你们提问、讨论。我也很高兴，我的研究有同行提出疑问向我挑战，我感谢这些挑战，我才能写成这些书，没有他们的挑战，有些地方我也想不到这么仔细。

主持人：请大家提问。

与会者：我想问两个问题。

傅　申：要大声讲，下面要提问题赶快讲。

与会者：傅老师，有两个问题。一个是关于您刚刚提到的图章问题，因为去年台北“故宫博物院”的唐寅特展，我看到他的《对竹图》与《西洲话旧图》

上面的“六如居士”这个图章都有不同，我想问的是，古人是否有同一款图章刻多枚用于不同的情况的一个惯例？这是第一个问题。第二个问题还是关于《对竹图》，江兆申先生在《关于唐寅的研究》这本书里说没见到过这幅画，可见这幅画是不是在他之后才到台北“故宫博物院”的？我对这幅画有一个疑问，它上面有“南京解元”的图章，有“六如居士”的图章，还有后面题跋里面提出最后一跋是都穆的题跋，按照江兆申先生的考证，他是说唐寅在科场舞弊案以后，与都穆反目成仇了，那么有这个“南京解元”的图章的作品应该是乡试之后的，这幅作品上又有都穆的题跋，那么它应该是唐寅科场舞弊案之前作的，但“六如居士”的图章是科场舞弊案之后才有的，因为唐寅是那之后才有“六如居士”号的，所以这方面我有疑问，想请您指点一下。

傅　申：你的问题很仔细，你很有研究，其实我对这张画没有深刻的印象，但是你提的问题，其实你查王季迁先生与孔达合编的《明清画家印鉴》以及上海博物馆编的印鉴就会发现，明清的这些书画家，比如我刚才讲的沈周、文徵明，都有不少同文异印，很多大同小异的印，所以就很麻烦。至于印的时代性，以及跟都穆之间的关系，这个就很复杂了。

第二讲

书画鉴定通则散论并举例（下）



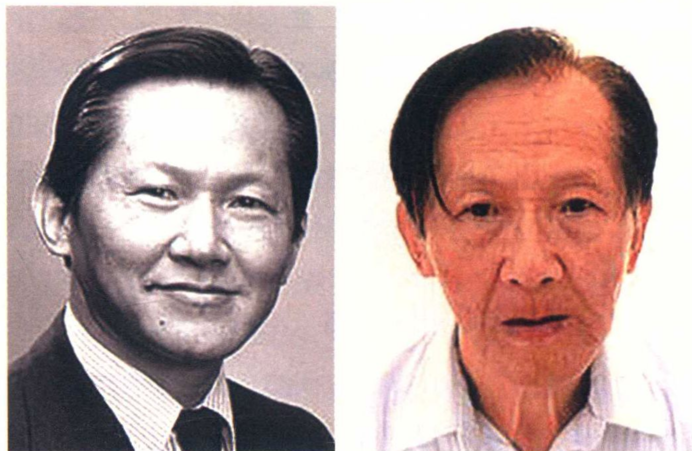


图1
傅申先生中年（左）
与老年像（右）对比

傅 申：各位老师，各位专家，各位同学，我今天非常高兴。今天再说我是傅申的哥哥，大概很少有人相信了吧！因为你们已经见过并且知道真正的傅申是什么样了。知道真的是什么样，就容易分辨假的，但是有时候假的也做得很好，可以以假乱真，所以我们也要研究假的，才能知道什么是真的。天下的事情就是正反两面都要了解。

你们知道我是傅申，可是我要告诉你们这两张图片都是傅申（图 1），是不同年龄的我。我也曾经胖过，左边那一张是我一生最胖的时候。右边这一张是已经老年了，可是头发是染的，而且我把假牙拿掉了，自己用照相机拍了一张，故意装成生病的样子，看看你们能不能认出是同一个人。所以，同一个人的变化实在很大，你们看我现在头发都白了。古人六十几岁都称老翁，比如“白石翁”沈周，大概六十几岁就自称“白石翁”，我现在已经七老八十了，当然有资格称“傅翁”。我以前被称“傅教授”，很冤枉，明明是正教授却还是被叫成“副教授”，一辈子升不上去，所以我觉得用古人这个叫法最好了。

我字君约，君约傅申。我的老师是黄君璧，张大千在三十几岁的时候就给我的老师黄君璧刻了一个图章“君翁”，因为我的老师叫“君翁”，所以我不能再叫“君翁”了，那么我就叫“傅翁”，我觉得“傅翁”更好，虽然不是真正的富翁。齐白石有一个印章叫“三白石印富翁”，大概是他的石头已经有很多，但我可以叫“三百门生富翁”，因为我有带研究生；或者称“三百弟子富翁”，“三千弟子富翁”也可以，因为我最早是教中学，一年就教了很多很多学生。所以，有时我自己写字签名不称“傅申”，而是称“傅翁”。你再来看照片里面两个傅

申，都是同一个人，却不完全一样。所以，我们要研究一个人，就要研究得透彻，他变了一个样子你也要了解，因为他早晨起来的时候是一个样子，出去应酬是一个样子，因此要真正了解一个人是不容易的。同样的，在鉴定时我们也要尽量收集他各个时期的作品，但是各个时期的作品都有真假问题，所以怎么样厘清都是很麻烦的事情。

八、真伪印章问题举例

现在接着上一次讲的真伪印章问题进行举例。我说“人亡印存”，是指古时候有很多印章本来是要陪葬的，却被子女留下来了，就像现在很多子女会拿了父亲的印章到银行里去领钱一样，所以说人亡了，这个印章还存在，他的印章还会继续被使用。因此你用判断印章的方式去鉴定的话，就会有问题。只有看书画本身是真的，这个印章才可能是真的，也有后添印章的情形。所以，我们做鉴定时各方面的证据都要收集。

第二条是“同印所钤，印象略异”。不同的印泥，有的印泥比较湿，有的印泥比较干，盖出来就不一样；不同的力量，盖出来也不一样。同样的印，下面垫了纸或者比较软的东西，盖出来就比较粗，下面是硬的木板、玻璃板或者是硬的书本就会比较细。现在我盖印的时候喜欢在底下垫一本薄的铜版纸书，很平，也够硬。有的人喜欢放在玻璃上盖印，那样印出来是很精确的，但那需要印泥打得匀，印泥要好。

第三条讲文徵明。这里也只是举其中一个例子，我们拿上海博物馆或者是王季迁先生的书为例，因为关于历代书画家、收藏家的印谱，翻到明代中期的人，比如文徵明、沈周都会有这样的情况，同样的印文、同样的设计的印非常非常多，我上一次就已经讲过了。所以，出现这种情况就很难用印章来鉴定。而且同一个印章，用不同的印泥，不同盖的方式，不同的力量都会造成其呈现的不同，那我们该怎么样鉴定呢？因为在台湾，直到现在还用印章作为银行凭据，比较少用签名，所以银行里的职员都受过训练，就看你的印章。还有一个方式，就是用你的印章做一个透明片，透明片是用透明的塑料板子原大影印，然后把它盖在你的印章上面，即使你印泥用得力量大一点，印泥粗一点细一点，只要重点线一致的，就可以认定是真的印章。不同印泥，不同人盖，绝对不一样。

好，现在就讲现代人做的假画。古人做假画一定会真的去刻一个印，刻出来的印绝对跟原印不一样，为什么？因为仿刻一印要经过好几道工序。首先，他要

鉴定这个印章是对的，然后把真的印章一丝不差描下来，因为古代没有照相术。之后还要描到印石上，再刻，所以一定跟原作不一样。可是现代很多人的印谱都有照相版。虽然原印只有一套，可是照相制版可以印千百部，而且每一套印出来都一样。所以，现代人做的假画，都是用现代照相制版的方式去做假印，只要根据真的印章，比如根据齐白石印谱，把印谱里面常用的印制版之后，盖出来跟真印没什么差别。所以这种判断印章鉴定书画的方法就没有用了。

历代使用的印泥也不同，这也是鉴定书画的人要有的一个基本知识。我们现在用的朱砂油印在清代以后用得特别多。宋朝人大多用水印，就是用水彩调得很浓的红颜色，稍后也有的用蜜印，用蜂蜜去调，会比较厚一点，盖出来效果不一样。我记得宋徽宗那几张纸本画，印色非常好，跟后来用的没有大的区别，但现在还没有人去用科学方法化验过。用科学方法化验很困难，因为大部分化验方法都是破坏性的。我们用碳十四方式测定年代，这已经很科学了，但它是用来测定考古材料的，考古材料都用万年、千年为单位计算，所以差一百年、一千年不在乎，可是书画差几十年就不行了。我上次讲过，元代一共只有八十年，一百年的差距还不如用眼睛区别。所以，我们鉴定时也要具备关于历代印泥使用的基本知识，比如你知道沈周习惯用这一类的印泥，这个颜色，你一看到一个沈周的印是近代印泥的颜色就知道它是假的。所以，我们在鉴定时各方面都要注意。

九、作品年款问题举例

我们在收到一件作品的图片或者原作资料时，如果作品上写了甲子纪年，你就可以赶快查一查这是哪一年写的，但是有时候甲子写得并不准确。

再者是本无年款、后加甲子的旧作。这是我自己的经历，我的老师辈时常在精神好、兴致高的时候多写一些作品，但是经常没有落年款，等到要展览，或者再送给朋友时，他就把旧作拿出来，添上那一年的甲子年，再加上款，你看到后以为是那一年写的，其实不是，这就是旧作加新款，作品是真的，但是年份不一定正确。我是举自己的例子，这件书法落款（戊子冬）（图 2）。这一件作品收录在旧金山拍卖图录里，拍卖公司的人寄给我以后，我一看这是我自己的字没有问题，但是我不知道作品是哪年写的，我就去查戊子（1948）是哪一年。顺便问一句，你们知道我是哪一年生的吗？你们研究一个画家一定要先知道这个画家是哪一年生的。我是 1936 年，有的同学说是 1937 年，两种都对，



图2
傅申先生戊子（1948）书法对联

图3
傅申先生1978年为香港《书谱》杂志题字，亦误书为戊子年

为什么？因为我的身份证是 1937 年，我的实际生年是 1936 年。现代人的生年时常会搞乱，就是这个原因。

现在你们可以查一下戊子那年（1948），我才 13 岁，当然是写错了，但我查不出究竟是哪一年写的，直到看到香港《书谱》杂志（图 3），《书谱》每一期都有当时名人写的书法，我一查，刊登我作品的是 1978 年的《书谱》，应该是戊午年，我把它写成了戊子年。所以，现代人比较少用甲子，写错的可能性就会比较大。我碰到很多个朋友，他说他也有写错的经验，古人尚且也有写错的，何况是今人。好，这是关于现代人误书年款的故事。

十、科技检测的限制举例

讲到科技测验，大家都觉得科技的方法很厉害，其实科技有很多限制。第一条，非破坏性书画鉴定之限制。刚才讲的用碳十四方式去鉴定一件考古出土的铜器、陶器，这种方法是在不影响表面的情况下，在底部挖一个洞，挖出足够的分量去化验，是可以的。但是，碳十四鉴定的误差有一两百年，不过听说现在可以达到误差只有五六十年，但是要达到这样的鉴定水平一定要有足够的分量用来检测。我上一次讲过书画本身非常脆弱单薄，我在佛利尔美术馆卷画的时候，一些古画的绢脆了，自然剥落下来，我就收集起来，交给科技室去化验。科技室的人看了这些东西，瞪了我一眼，说："这么一点东西怎么化验出来。而且你在取样时，要取没受后代任何污染改变的样本，才能够测定出原来

的年代。”后来我明白，一件薄薄的书画，经过历代的糨糊、灰尘，怎么能够测定呢？即使测定出来也不准确。你的样本分量只有那么一点点，除非挖一大块，挖出来之后首先要做一个还原的工作，把上面附着的后来的糨糊等东西去除，才能测定原来的绢的年代。这个工作很难做。你一做这样的去除工作，可供鉴定的绢就更少了，根本就没有办法做，所以科技还是有限制的。

第二，用这种方法鉴定还有数据不全的问题。1970 年左右，好像有一个人做过一些对古书画的材质取样再测定的工作，但是他做的数量有限，而且作品本身的年代不全可考，这个工作一定要大批可靠的数据才行。

科技鉴定的第三个问题是，只能证伪，不能证真。要证明一件东西是假的很容易，后代做的陶瓷器、铜器，一检测发现成分不对，年份不对，就可以判断这是假的。但是“道高一尺，魔高一丈”，很多人都知道做假画的人都收集古纸、古绢，比如收到一张明朝的绢或者纸，就可以用来做明末清初的人的字画，你拿到后即使检测纸、绢年份是对了，但是并不能证明作品就是那个人画的。所以，科技鉴定还是没有办法证明是真的，只能证明是假的。就像我上次讲的，只要是真的东西，你总有理由说它是假的。上次一开始我讲了一个《列子》的故事，说一个老头子怀疑邻居小孩偷他的斧头，怀疑了很久，看看小孩的一举一动，越看越像是小孩偷的。有一天他自己在后院找到了斧头，他才想起来是他自己忘记了，所以很长一段时间找不到，以至于怀疑邻家的小孩偷的。找到斧头以后，他再看同样的一个小孩，同样的举动，同样的形态，可是因为他找到了，对小孩就完全改观了，完全没有觉得小孩有偷东西的样子了。所以你越怀疑就越像是那个人干的，等到问题解决了，同样一个人就不会引起你的怀疑了。但假如他一生都没有找到这个斧头，忘记它在哪儿，他就会一辈子怀疑那个小孩，是不是？所以，这个小孩子一生就蒙了不白之冤，不能申冤了。很多事情就是这样子。

再下面一条讲到旧材新作书画。就像刚才讲的，你可以买古纸、古绢去做假，但是你还是不能够证明它是某某人的真迹。还有一种做假是在无字的旧甲骨上刻字，上次好像也讲了，1900 年左右才发现的。早期甲骨都卖去做中药材，后来才有刘鹗和王懿荣发现了和金文相通的甲骨文字，而且字越多越值钱。于是，当地挖掘的人就把没有字的、少字的甲骨，仿成有字的甲骨，也就是加刻。而且模仿的是真的甲骨，内容也类似，所以内容考据也考据不出真假来。

大家知道董作宾先生是甲骨文的专家，他后来到台湾去了，在台湾“中央

研究院”工作。早年他在河南安阳装成老百姓到处打听，只要有人告诉他某某人在仿刻甲骨文字，他就去跟那人做朋友。从此，那个朋友的甲骨文就很容易被他辨认了。我上次也讲了另外一个故事，台湾有一个做假齐白石的朋友，跟我们在同一个画会。大约在 1972 年左右，我去拜访我的一个老师，我的老师也是纽约的收藏和鉴赏家王季迁先生的朋友。我先到，二十几分钟以后，王季迁先生很高兴地进来，手里拿了一轴画，他说自己刚买了一轴齐白石的画。他刚进门口我们就打开看，刚开了一尺多，我就说这是假的。我不是学“徐半尺”徐邦达先生，徐先生看古画，看半尺就知道真假了。王季迁先生很惊讶，他问我怎么知道是假的，我说我认识这张纸，这是台湾做的宣纸，齐白石绝对不会用台湾的宣纸作画。上世纪五六十年代香港卖的宣纸很贵，台湾学生想买也买不到。我那个朋友用台湾宣纸练习齐白石风格的画，画到后来就开始做假。因为知道其中缘由，我就告诉王季迁先生，我作出这个判断是因为我有个朋友专门做这类假画，他才服了。后来在美国看古画的时候，他有时候会说：“傅申，你的眼睛太毒了！”什么我的眼睛太毒了，王季迁先生的知识当然比我高深，但也有漏网之鱼，因为年轻的学者也有自己个人的经验，是大师所没有见到的、想到的。比如，我们年轻的学生画画都用便宜的宣纸，对这种宣纸的纹理和墨韵都了解得很清楚。

好，最后一条，各种不同摄影之解读各异，易于“误诊”。“误诊”是我从医学上学来的名词，就是比如一张 X 光照的肺部照片，同样的一张 X 光照片，这个医生说是这个毛病，另外一个医生说另外一个毛病，很少有统一的，只有碰到真正的专家，大家的观点才比较统一。所以，经验非常重要，你的修炼非常重要，否则容易“误诊”。

再说哪些东西可以证明科技带来的便利，如提取作品上书画家的指纹可以鉴定出是否是真迹。大家知道高其佩是清初画指画的，我看到他的指画中偶然有指纹，你如果把高其佩真的指画中的指纹收集起来，就可以用这些指纹去鉴定他的作品了，是不是？我的老师溥儒，有几只牛羊，都是用拇指去按成的，然后画上不同的头，有的变成鸵鸟，有的变成水牛等，其中有的指纹非常清楚，就可以鉴定了，这是特殊的例子。每个画家或者书家，在写字、画画的时候，纸绢上面一定有很多指纹，可是都看不清楚。还有问题是古书画都有千百人摸过，很难判断哪一个是真正原始画家的指纹，最先有的是做纸的那个人的指纹，比画家更早的就有，之后是卖纸者的指纹，然后才是画家、书家、装裱者、收

藏家的。要用指纹鉴定一定会有破坏性的，否则没有办法找出来。现在刑事鉴定中，他们可以把不显示的指纹，撒上某种东西，使指纹显示出来。可是在书画上，你不能这样做。

另一种做法是检测口水的DNA。为什么检测口水的DNA？古书画家中有“含毫吮墨”的，我的老师溥儒画画的时候就是满嘴唇都是黑的，因为他用嘴唇和舌头去舔笔、修笔，有时候还加口水，如果用精细的方式去测量，这个墨里面可能能测出有他的口水，口水里面就有DNA。但是很多现代画家不用这个方法了，他们的嘴唇都干干净净的，所以没有办法用这个方式去鉴定。所以，科技鉴定方法还是有待发展。

有帮助而且没有破坏性的科技鉴定，很多是用光学的仪器，比如光谱、显微镜、电脑。你们知道什么时候开始有眼镜吗？元代。元代不叫眼镜，叫“叆叇”。我为什么会知道这个“叆叇”，因为乾隆的一张书法。他在前隔水的地方题了一行字：“双钩既伪，诗更误，向谓上等，实错。”大概的意思是这件书法他以前认为是真的，现在认为是假的。为什么认为是假的呢？因为是双钩廓填。其实这不是双钩廓填。我看其他关于乾隆皇帝的资料，提到他在宫里面有很多眼镜，但是他拒绝戴眼镜，他觉得自己的眼睛非常好，七八十岁还能写小楷。但因为拒绝戴眼镜，他有时候把不是双钩廓填的东西也看成双钩廓填了。

紫外线是另外一个检测方法。前天我在中国美术学院讲到李成的假画，是真的郭熙画，画得非常好，但构图跟《早春图》完全不一样。郭熙除了《早春图》之外，你们还可以举出其他的郭熙吗？大都会博物馆的《树色平远图》手卷，跟郭熙的《早春图》摆在一起，很不像，但是细看很多笔法是一样的。还有上海博物馆的一张雪景也很像，所以真迹摆在一起也不一定像。我讲的那张日本藏李成《乔松平远图》的很多局部，比如画松树、松针、树干、树叶、水口的方法都和郭熙《早春图》一样，没有一张画比它更像郭熙了。所以，我坚信日本的那一张李成《乔松平远图》是郭熙画的。在郭熙学李成的记载中，除了《早春图》是大家公认的郭熙真迹之外，也记载郭熙创作有很多平远风格的画，可是现在都不见了，所以大家都忘记了。那一张《乔松平远图》高两米多，比《早春图》还要大，可是在树根下面的旁边写了“李成”两个字。你如果懂得书法，就可以认出这个书法太烂了，但这时紫外线也可以帮助你。怎么帮助？你把古画放在一个暗室里面，把所有的灯都关掉，紫外线的灯一照，这两个字的墨色跟原画的墨色显然不一样，所以是后加的。要是签名是画家、书家签的，照出

来就会是一个颜色。所以，紫外线可以帮助我们鉴定，而且紫外线也不是很贵，但是这种科技还是有限制的。

继续讲。黄庭坚说自己有各种各样的毛笔，很少有人记载笔工，但黄庭坚时常提到某一个人做的笔。即使用同样的毛，不同的人做的笔性都不一样。同一个人在同一天，用不同的毛笔写出来的书法也不会一样，弹性好的与弹性不好的，写出来绝对不一样。好，接下来我要谈，这次没有专题演讲的一个题目。

这张黄公望名下的作品叫《雨岩仙观图》（图4），我本来不应该把“实出于明人谢时臣之手”这几行字放出来。这张画跟《泼墨仙人》都在著名的《名画琳琅》册里，台北“故宫博物院”早期的刊物或者单行本都出过这本册页，所以，这张黄公望就顺带为大家所熟悉。现在很少有人注意它，但是我注意到它，当然，真正知道黄公望的人都知道这张画是假的黄公望作品，但这张画本身也画得不错。

第一步，将《雨岩仙观图》这张画跟黄公望其他真迹比较。这张彩色的是台北“故宫博物院”的一件立轴（图5），台北“故宫博物院”存了十几张黄公望的作品，只有这张是真的。拿来一比，也不像啊，所以你一定要收集很多真迹来跟你要研究的作品比较，以作出判断。这张是北京故宫博物院的《天池石壁图》（图6），这个《天池石壁图》也有双胞案，台北“故宫博物院”收了一张假的《天池石壁图》（图7），真的在北京故宫博物院，两张画是同样的形制，同样的构图，同样的画。要知道黄公望的画每一张都不一样，这件《雨岩仙观图》不管是跟《九峰雪霁图》（图8）或者《天池石壁图》，都很不一样。和这张《剡溪访戴图》（图9）也不一样，与南京博物院收藏的《富春大岭图》（图10），也不一样。所以，《雨岩仙观图》绝对不是黄公望的真迹。

现在这张画上面是有题字的，特别是元朝以后，画家题字比较多，所以只研究画还不够，还要研究书法，有时候书法还能帮助你肯定这张画。因为画画可以用不同的风格，一下学董元，一下学范宽，一下学郭熙，每一张画都不一样，比如刚才黄公望的那几张画很少有一样的，只有两张雪图摆在一起比较像。可是，大部分画家的书法是统一的，虽然随着年龄增长从嫩到老改变，但是是一个风格的。不过也有少数画家，比如齐白石年轻时候写字跟后来完全不一样，他一下学金冬心，一下学何绍基，学得都很像，他甚至可以做假的何绍基。还有石涛，石涛画册页的时候，希望每一页都有不同的书体。八大山人就不一样，他的字迹只是从年轻到老有一些变化，基本保持不变。中间就是我要研究的黄



图4
元　黄公望（传）
《雨岩仙观图》
台北“故宫博物院”藏


图5

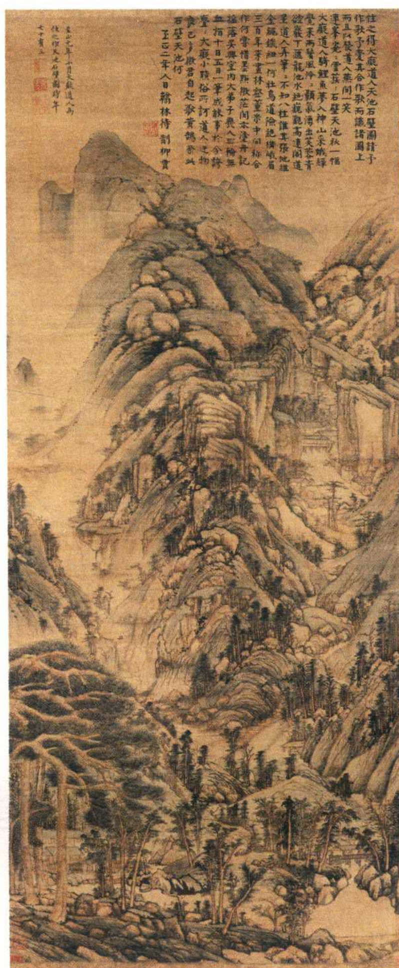

图6


图7

图5　元　黄公望《九珠峰翠图》 台北“故宫博物院”藏
图6　元　黄公望《天池石壁图》 北京故宫博物院藏
图7　元　黄公望（传）《天池石壁图》 台北“故宫博物院”藏
图8　元　黄公望《九峰雪霁图轴》 北京故宫博物院藏
图9　元　黄公望《剡溪访戴图》 云南省博物馆藏
图10　元　黄公望《富春大岭图》 南京博物院藏


图8


图9


图10

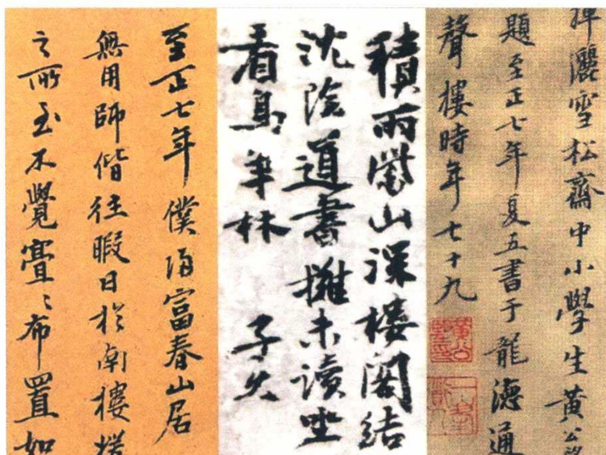


图11
《雨岩仙观图》款识（中）
与其他黄公望真迹之款字对比，
可证非黄公望真迹

公望《雨岩仙观图》上的款识（图 11）：“积雨紫山深，楼阁结沉阴。道书摊未读，坐看鸟争林。子久。”“子久”就是黄公望，左右两边是黄公望其他的作品，都是“至正七年”的。右边的作品是黄公望题赵孟頫行书《千字文》，他自称为“松雪斋中小学生黄公望”，“松雪斋”是赵孟頫，他自称是赵孟頫的小学生，其实他书法写得很好。左图是黄公望在无用师本《富春山居图》上的款识。

这四张图是《雨岩仙观图》的局部（图 12），都是假的“子久”，你们仔细看山头，这个山头有一层一层的苔点，有的苔点是直的，有的是米家点、横点。这个小松树，用粗笔、秃笔来点。寺庙的笔法是断断续续的秃笔，还有远处的树、山林的苔笔，也有直的。再看柳树、房屋的画法，都有很多的点。大家记住他这个画笔。这是我们要研究的这张所谓黄公望的作品。好，现在再看右边的册页（图 13）。虽然是雪景，但里面的寺庙、松树是不是跟上幅一样？比如用秃笔断断续续画的寺庙轮廓与前一幅是同一个笔迹。

谢时臣是一个职业画家，画了很多大画。谢时臣也画过米家山，这张是《辋川积雨图》（图 14）的米家山，跟《雨岩仙观图》中右边的山比较，你仔细看，其实两者是同样的笔法，两张画上的寺庙也是相似的，两边的村落跟树叶都是很相像的。这是克利夫兰艺术博物馆收藏的谢时臣《巫峡云涛图》（图 15）。这两个山头的苔点很类似，松林也很像，云彩断断续续的处理方法，笔法是一致的，点叶树也是一样。另外一张谢时臣的米家山，松树雾雨、云彩，是不是都很像！这张画叫《溪山霁霭》（图 16），是高居翰收藏的。你看这张画与《雨岩仙观图》所有的用笔都是一样的，山头的苔点，还有平台等都很类似，树也都一样。所以，《雨岩仙观图》绝对是谢时臣的真迹。

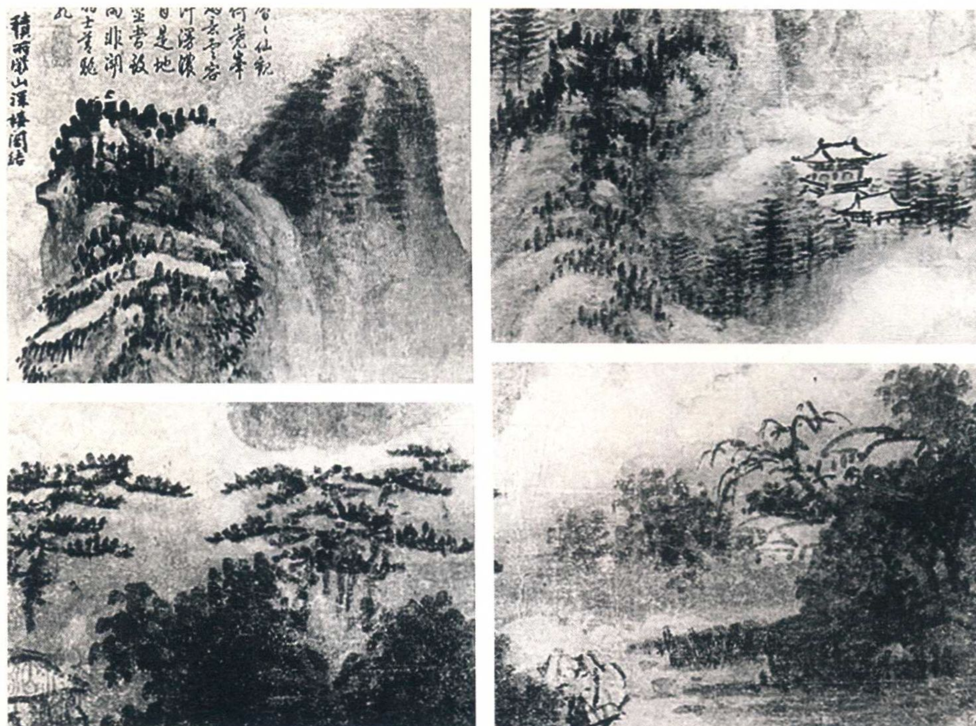


图12 《雨岩仙观图》局部

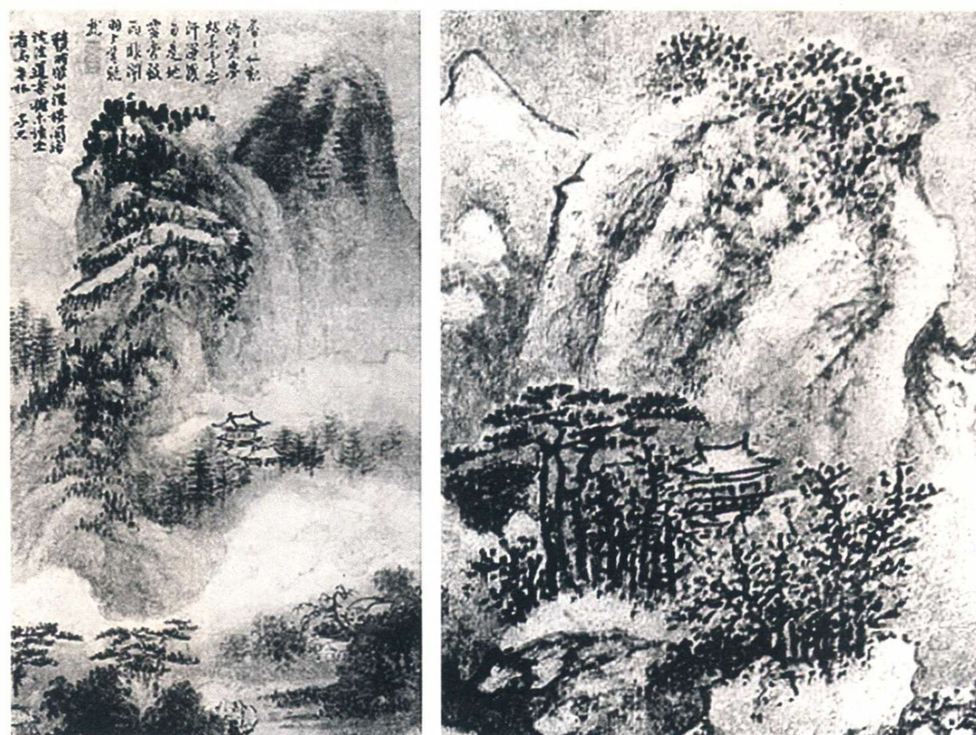


图13 《雨岩仙观图》（左）与谢时臣《山水册》对比，松林与寺庙画法相同



图14
明 谢时臣
《辋川积雨图》
东京帝室博物馆旧藏



图15
明　谢时臣
《巫峡云涛图》
克利夫兰艺术博物馆藏

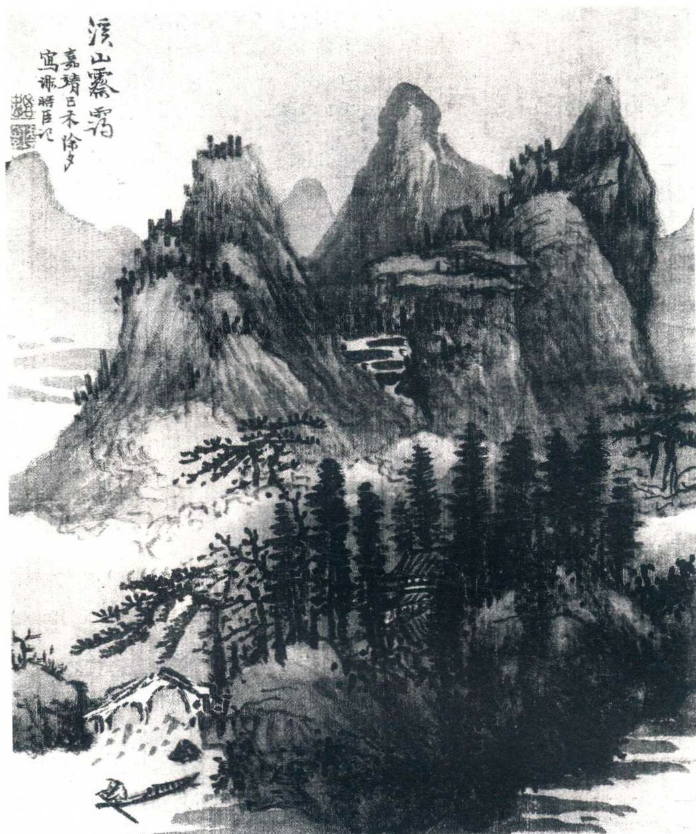


图16
明　谢时臣
《溪山霁霭图》
高居翰旧藏

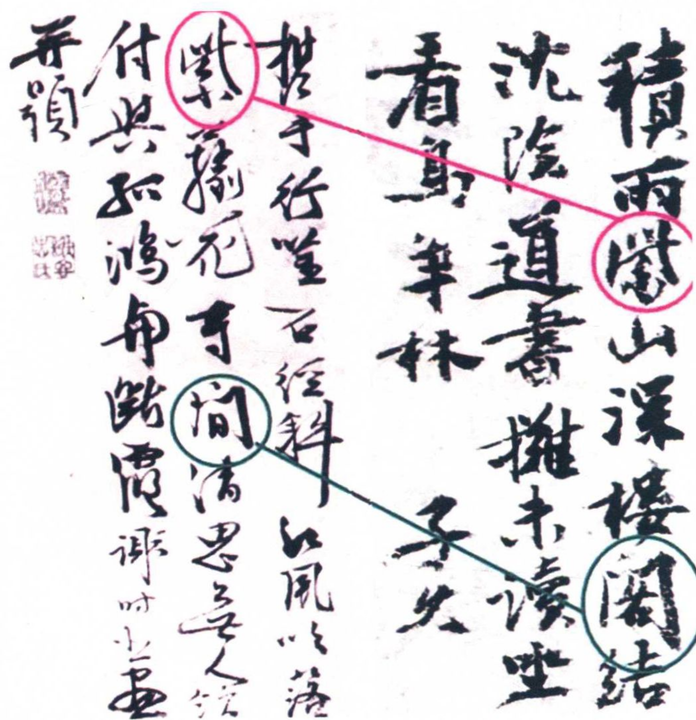


图17
谢时臣《山水册》（左）
与《雨岩仙观图》（右）款识对比，
可证同出一手

图18
《雨岩仙观图》（中）
与谢时臣《山水册》（左、右）
题诗书法对比，可证同出一手

“樗仙”？（谢时臣字号）朱文印
此处可能也有谢时臣钤印，
被伪改者挖去

图19
《雨岩仙观图》上之款识
与左下角印章

再用书法来比。刚才讲了这个谢时臣《山水册》上每一开都有书法，现在比较《雨岩仙观图》的款识和册页上的题字（图17），“积雨紫山”的“紫”是同一个人写的，“阁”这个门字旁的写法，是不是一样？还有更多这样的例子。“山”字、“沉”字、“楼阁”、“白云”，其中的直、竖、钩都是同一个人的字迹，我用线连起来了（图18）。我曾经把黄公望的字跟谢时臣的字比，同样是写“山”，把黄公望的字跟这里的放在一起，可以看出来是两个不同的人，所以这张画，有“子久”款，但绝对不是黄公望的亲笔。

再看这个黄公望“子久”款（图19），“子”这里有破，“久”的下面也有

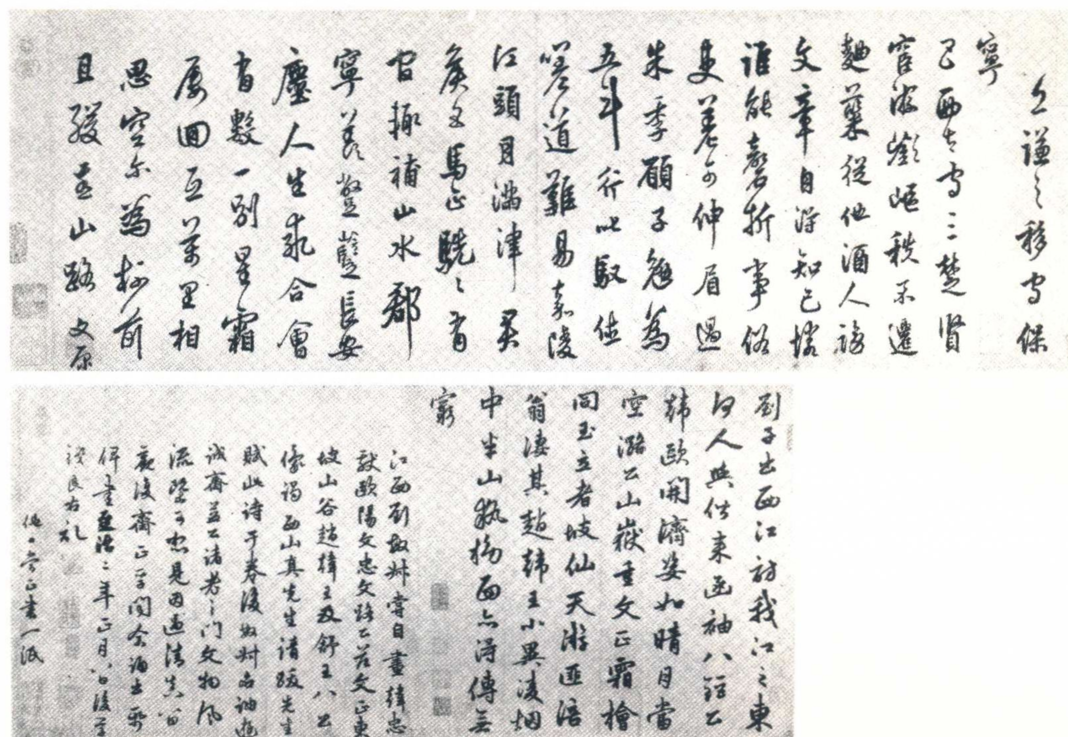


图20 元 邓文原（传）《移守保宁诗卷》 东京国立博物馆藏

挖补的破洞，这里可能还有别的字，也可能是谢时臣的图章。你看左下角可以看出这个印章有一个“仙”字，谢时臣有一个号是“樗仙”，这个印章可能就是谢时臣的印章。所以谢时臣并不是故意要去做一张假画，而是后来的人因为谢时臣在画上题了“子久”，就把它变成了黄公望。很多被做假的画，是因为历代画商要增加它的价值，就像很多画商要把很多明朝的画改成宋朝的。我不是说谢时臣做了这张假画，而是说后来的人把这张刚好有“子久”这两个字的画，挖掉了一部分，使之变成一张假的黄公望，所以，做假画有各种方法。

下面这件是有“文原”款的作品（图 20）。邓文原是什么时代的人，你们知道吗？元代三大家赵孟頫、鲜于枢、邓文原。邓文原有一个字号，叫邓巴西，不是南美洲的巴西，是四川的巴西太守。这件就是公认的藏在日本最好的邓文原作品，日本最早的那本《书道全集》就是用这件作为邓文原的代表作品。何惠鉴在美国办元代大展的时候，很多从日本借去的作品中就有这件。其实我不是对邓文原有研究，而是对莫是龙有研究。我是因为找董其昌和莫是龙两个人的书法而对他熟悉起来的，当时我想看看董、莫两位中，哪位的书法和《画说》

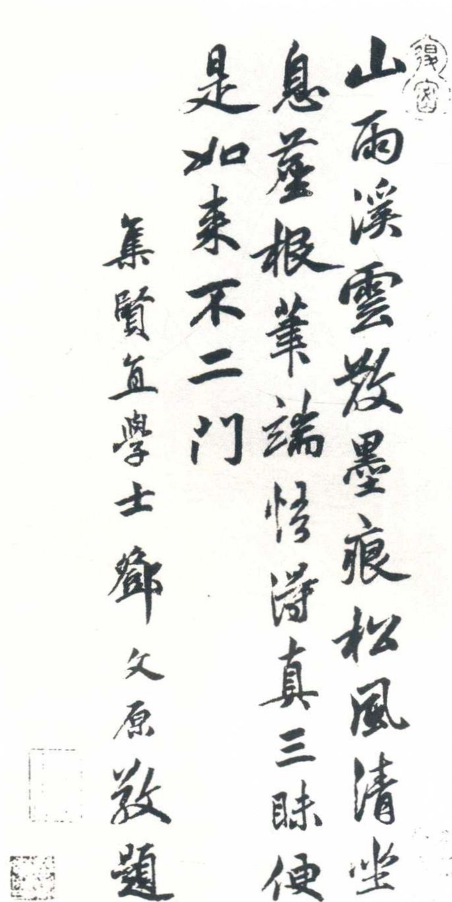


图21　元　邓文原　题黄庭坚《松风阁诗卷》跋　台北"故宫博物院"藏

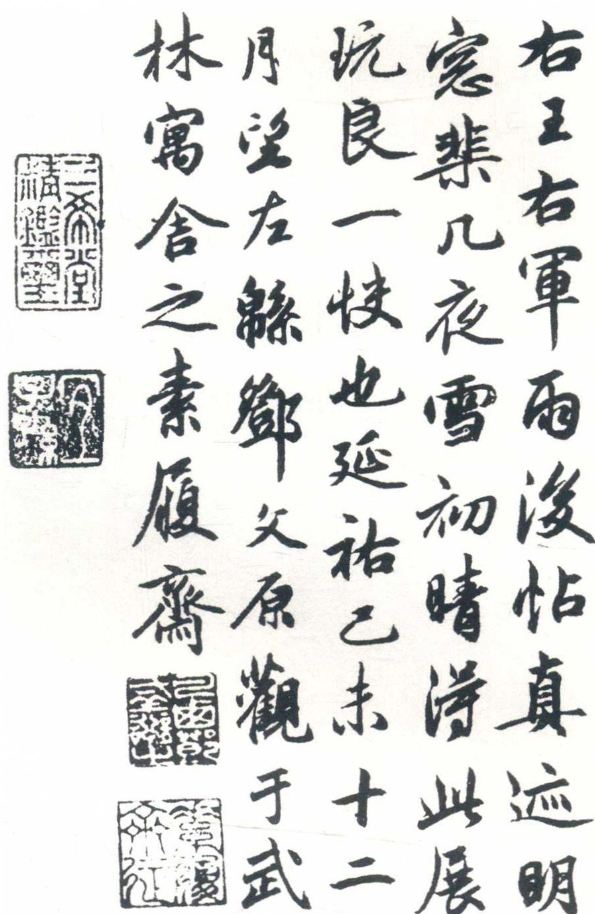


图22　元　邓文原　《王右军雨后帖》北京故宫博物院藏

的内容一致，结果找来找去一致的都是董其昌的，而莫是龙没有。就是在那个阶段，我对莫是龙的书法熟悉了起来，所以我一看到这一张，就认出是莫是龙，但卷尾却是邓文原的款，因此我说这个绝对不是邓文原，一定是莫是龙的。这是偶然发现的，不是为了研究莫是龙，也不是为了研究邓文原，现在我找了很多邓文原的书法给大家看。这个是邓文原题黄庭坚的《松风阁诗卷》（图 21），另一件是邓文原题王羲之的《王右军雨后帖》（图 22）。

之后我为了发表文章，把邓文原的真迹梳理了一遍，先写了一篇邓文原的研究，让人家了解真正的邓文原是什么。然后我再写文章说假的邓文原与真的不一样，比较容易让人相信，要不然直接说是或不是邓文原写的，人家没有邓文原的概念，没有邓文原的书风，你怎么说服他们呢？所以，很多都是先有结

论再补写其他的研究。

好，最后我查莫是龙的诗集《石秀斋集》，这件书法的内容就在这里面。这首诗就在莫是龙的诗集里，邓文原怎么能写？一个 13、14 世纪的人写一个 16 世纪人的诗是不可能的事。所以，考鉴加上目鉴两个并行，千真万确，这个绝对是莫是龙的书法，莫是龙的诗，绝对不是邓文原书写的。

莫是龙的作品里有很多特殊的笔法，比如有很长的竖。他写“为”字很特别，很多人都习惯把两点写到一边，他写了两点则是横过来，写草书的“过”是同样的方法，类似的例子有很多。他也有写得很传统的书法，跟这个不一样的作品。莫是龙还学米芾的字，所以，这个所谓的邓文原绝对是莫是龙。

再给你一个案例，这是普林斯顿大学艺术博物馆收藏的石涛写给八大山人的一封信（图 23）。这里的问题是书法误鉴影响生卒年的推断。那几年我在普林斯顿，刚好有一箱子张大千寄存的石涛的书画，因为我有库房的钥匙可以随时去看，所以那几年我对石涛下了很多工夫。

我们一起读一下作品内容，“闻先生花甲七十四五，登山如飞，真神仙中人，济将六十，诸事不堪，十年已来”，这里最重要的就是“先生花甲七十四五，登山如飞”。过去我们对石涛的生年不太清楚，但我们知道八大山人的生年是 1626 年，如果八大山人的生年大家都认可，可以用这个推断。“你现在七十四五岁了，我快要六十岁”，用我“五十九”岁来推断，可以算出石涛是 1640 年左右出生。最早的石涛年谱是傅抱石先生编的，傅抱石先生编了石涛、八大山人的年谱，傅抱石是很好的画家，而且非常聪明，非常优秀，但是他是根据错误的信息编的。

这个信写的是石涛求八大山人画《大涤草堂》，信一共六页，最后有“济顿首，雪翁”的上款。“雪翁”就是八大山人，还有“大千居士”的收藏印，“不负古人告后人”也是大千的，还有别人的收藏印。

后来出现在日本的这封信（图 24），这个很重要。念一下，“接先生手教……总因病苦，拙于酬应，不独于先生一人”，“闻先生年逾七十”，他说听说你现在超过七十了，“而登山如飞，真神仙中人，济方六十四五，诸事不堪”，这个就与之前看到的不一样了，他说闻先生年逾七十，登山如飞，傅抱石先生就是根据这段文字推断的石涛出生年，所以他推算石涛的生年是 1630 年。并且在石涛年谱上把石涛生年定在 1630 年左右，跟后来的研究差了十年。这个假的信造得很聪明，把年龄改变了，而且文字顺序不是完全照抄，所以人家搞不清楚真假。

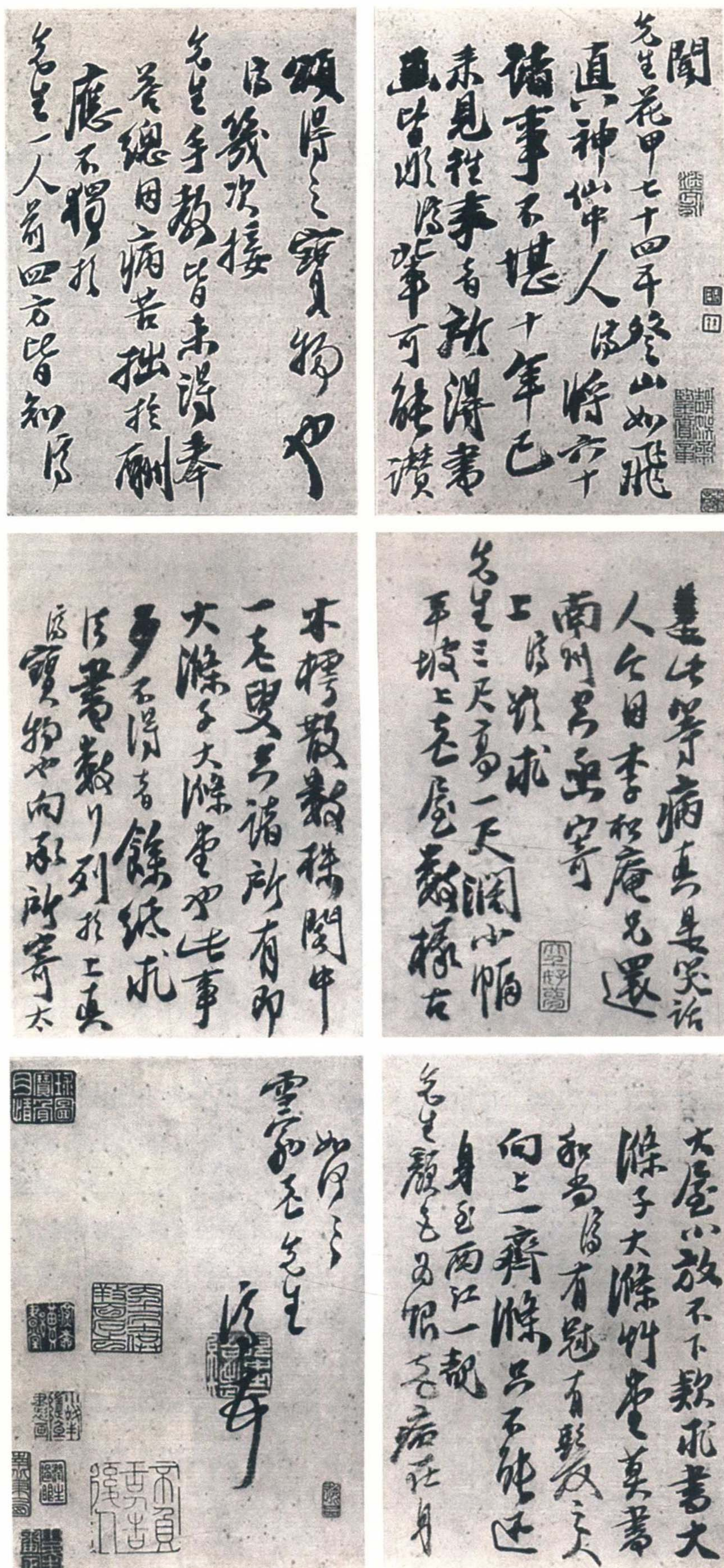
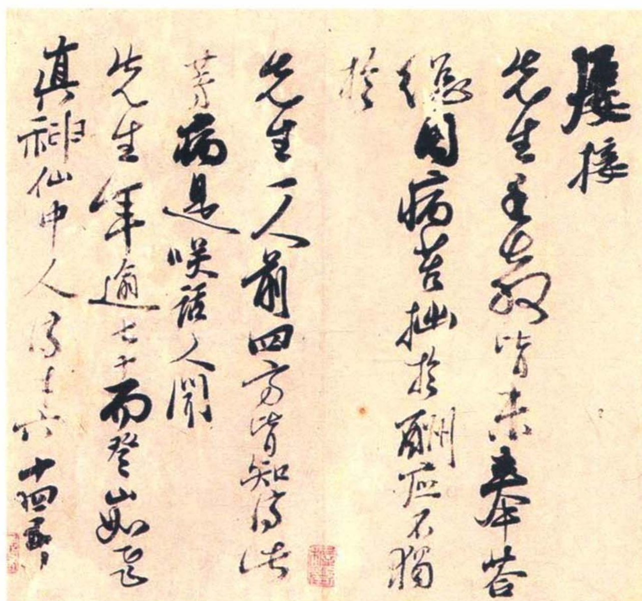
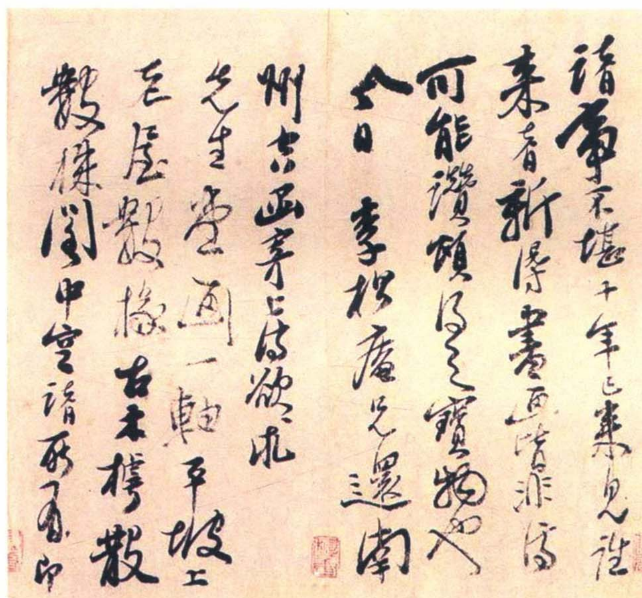


图23
《石涛致八大山人信札》真本
普林斯顿大学艺术博物馆藏





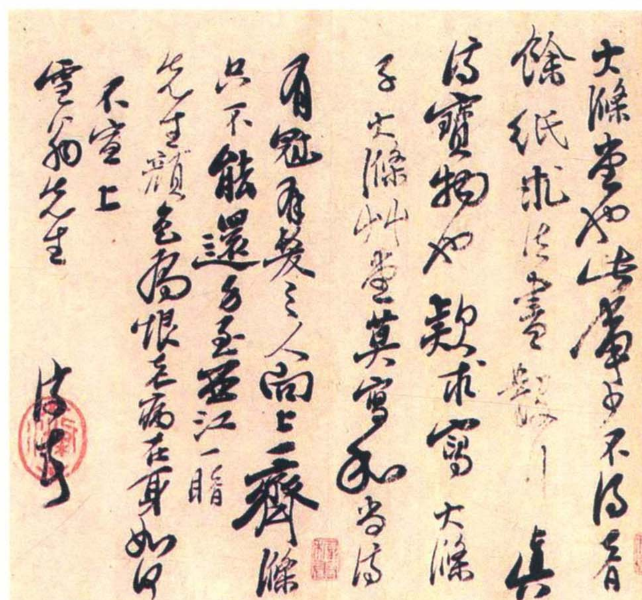


图24
《石涛致八大山人信札》伪本
张大千伪作

元朝以后的画都有很多题字，宋朝的画也有很多的题跋，所以你一定要会识字，而且要懂得内容以及书法鉴定。刚才我们已经读了："闻先生花甲七十四五，登山如飞，真神仙中人。济将六十，诸事不堪，十年已来，见往来者所得书画，皆非济辈可能赞颂得之宝物也。济几次接先生手教，皆未得奉答，总因病苦，拙于酬应，不独于先生一人前，四方皆知济是此等病，真是笑话人。今因李松庵兄还南州，空函寄上，济欲求先生三尺高一尺阔小幅，平坡上老屋数椽，古木樗散数株，阁中一老叟，空诸所有，即大涤子大涤堂也，此事少不得者。余纸求法书数行列于上，真济宝物也。向承所寄太大，屋小放不下。款求书大涤子大涤草堂，莫书和尚，济有冠有发之人，向上一齐涤。只不能还身至江西，一睹先生颜色为恨，老病在身，如何如何！雪翁老先生。济顿首。"这里面有很多信息，石涛请八大山人替他画一张《大涤草堂图》，其实八大山人已经画过一张，但尺寸太大，石涛挂不下，所以这次要一张"三尺高、一尺阔"的小幅就可以了。所以，现在传世的八大山人画里面，应有两张《大涤草堂图》。

好，我现在研究信上的书法。你看真的信札中石涛写的"济"都比别的字写得小一点，而且写得靠右边上一点，这是谦虚，古人写到自己的时候要写小一点，而且要写得边上一点。可是假的那个信不是这样的，我怎么知道是假的呢？首先这个"济"写法不一样，比较简单化，而且没有往右边偏，写在行的中央。"和尚济"中也是这样，所以这个一定是假的。还有一个问题，比较其他石涛的真迹信札，真的信中写到对方，"先生"都要抬头，表示对你尊敬。为什么书信有长短行呢？他写到对方的时候，即使这行没写完，也不会一直写下去，就换一行抬头，所以称"先生"，可是假的是平头的。其他的真的石涛写给别人的信，也都是写到对方的时候都高出来，这是统一的。当然历代的书信格式也有不一样，宋朝有齐头、也有平头的，但在石涛的个人的习惯都要重新抬头，表示对对方的尊敬。

再看写法。真的石涛的信札里面，"先生"两个字一定连在一起，不管笔画连不连或者断了，他这个"先"的最后一笔都打一个转连到下面一个字。大千先生写"先生"两个字，没有一个有圈圈的。所以，这个假的信是张大千做的。

这里要举出元朝的例子，左边是赵孟頫的夫人管道昇写的，右边是赵孟頫写的（图 25）。他们两个人的字其实不一样，但是在书法史上，管道昇的字跟赵孟頫的字风格很像。因为，管夫人家事很忙，有时候写信请先生代笔，比如

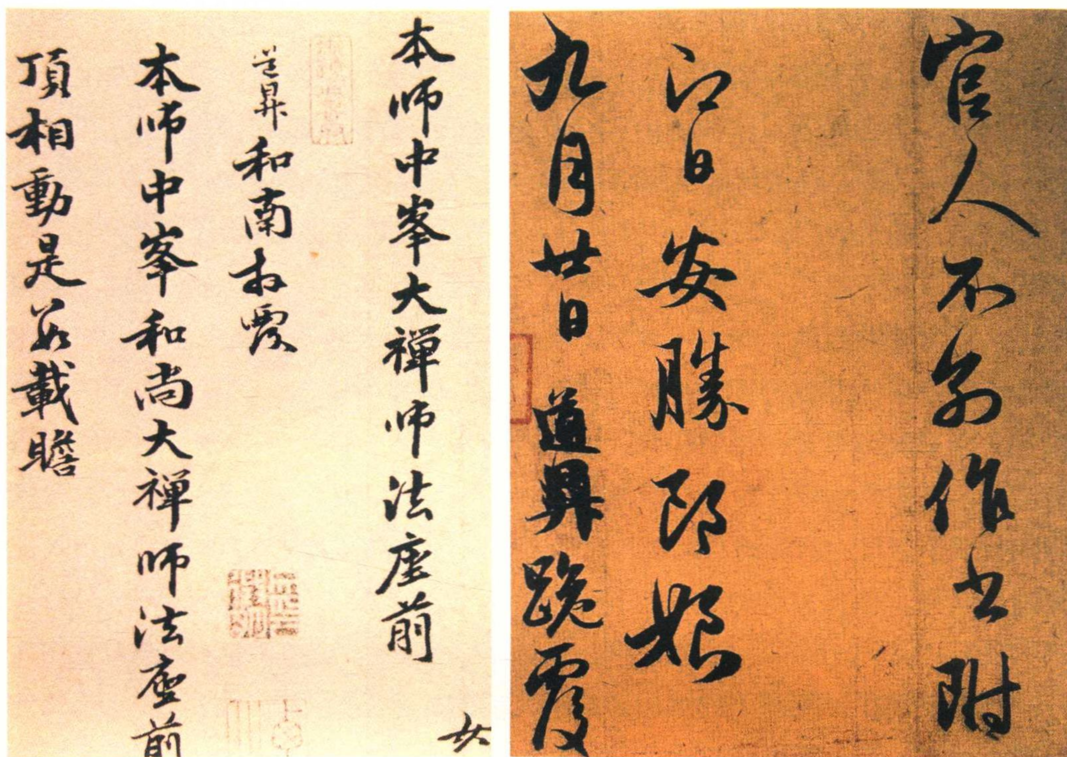


图25　左为管道昇书《与中峰禅师尺牍》（台北“故宫博物院”藏），右为赵孟頫代笔管道昇书《秋深帖》（北京故宫博物院藏）局部

这封信，这封信很特别，明明是赵孟頫替他的夫人写的，可是写到后来赵孟頫忘记了，自己顺手写了一个“子昂”，然后他就在“子昂”上面写了“道昇”两个字。所以，这个是丈夫替夫人偶尔代笔的例子。

这两封信很不一样吧，可都是谢稚柳写的（图26）。右边这个是谢稚柳写给香港的简琴斋。左边一共有好几页，是谢稚柳写给我的字，绝对都是亲笔所写的真迹。谢稚柳早年学陈老莲的字，很多人都不知道，张大千有时候做假的陈老莲会请谢稚柳题款。谢稚柳晚年喜欢辽宁博物馆所谓张旭名下的草书《古诗四帖》，就临了很多，从此他的书法变得宽博，跟早年的字不一样，我猜是不是他早年的身材也比较瘦长一点，后来慢慢老了就粗壮一点。

这个是台北“故宫博物院”的一张黄公望立轴（见图5），但这个没有黄公望的款。怎么证明它是真的呢？是从书法上，所以对书法的研究非常重要。这上面有三个题字，有草玄道人王逢、铁笛杨维桢和乾隆。杨维桢大家还比较熟悉一点，他的个人风格比较特殊，而王逢是比较冷门的，大家可能不知道。这一张画就靠他们两个人的题字来鉴定的。因为这张画画在绫上，绫流行于明末清初，所

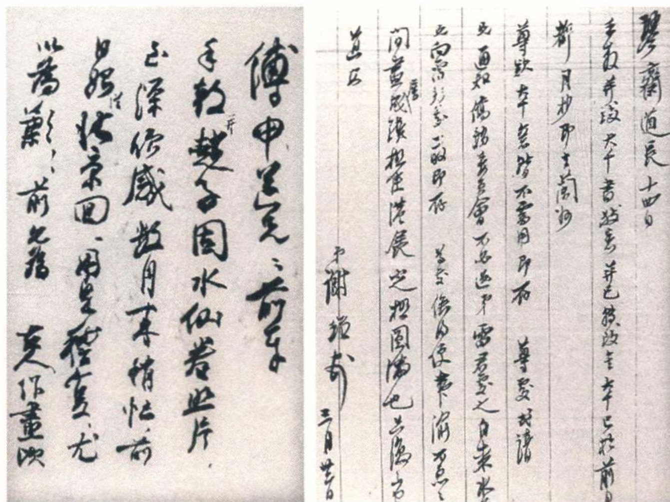


图26　左为谢稚柳致傅申信札，右为谢稚柳致简琴斋信札

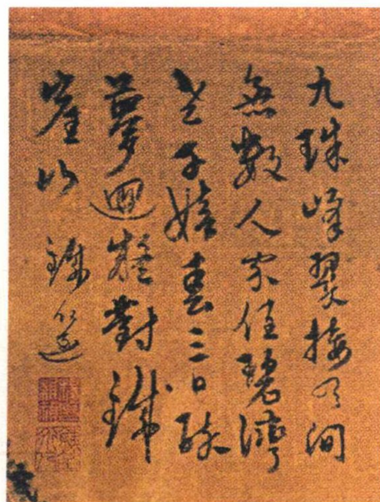


图27　黄公望《九珠峰翠图》上之杨维桢款识

以有一个学者写了一篇文章说这一张是假的黄公望，因为它画在绫上。当然我举了很多例子说明宋元就有很多写在绫上的作品。这里就简单说明了。

我有一段时期专门研究杨维桢的书法，后来到了佛利尔美术馆，有一张很有名的画《春消息图卷》，后面有杨维桢的大字题跋。《九珠峰翠图》这张画本来是没有名字的，也没有黄公望的题字。这里有杨维桢的印章，这个题字非常重要："九珠峰翠接云间，无数人家住碧湾。老子嬉春三日醉，梦回疑对铁崖山。"（图 27）铁崖山是杨维桢少年时代读书的地方，可以推断这张画是讲铁崖山。但是，杨维桢没有提到这张画是谁画的，所以，假如没有王逢的题字，判断这张画是谁画的还是麻烦，王逢题："梧溪王逢为草玄道人题大痴尊师画。""草玄道人"是谁？就是杨维桢，他在松江有个草玄阁。我考证了这个题字的内容，杨维桢的年龄和黄公望的年龄差距比较小，他们是好朋友，王逢和黄公望也是好朋友，但是年龄相差很多。王逢和杨维桢两个人也是好朋友。所以，这是王逢为杨维桢题的黄公望的画，没有这个题字的话，这幅画的作者问题就很难解决了。刚才不是讲过，学者都说这个绫本一定是明末清初人的画。不过这两个跋是不是真的很重要，只有当这两个人的字都是真的，才能证明这张画是黄公望画的。所以我那段时期专门研究杨维桢。

左边是乾隆的跋，"九珠峰翠接云间"，第一句是九珠峰在云间，云间是哪里？是松江。所以，画的地方就知道了，杨维桢和黄公望都曾经生活在松江，松江地区有很多有钱的人，也有很好的收藏家，所以风雅。乾隆说九珠峰在哪

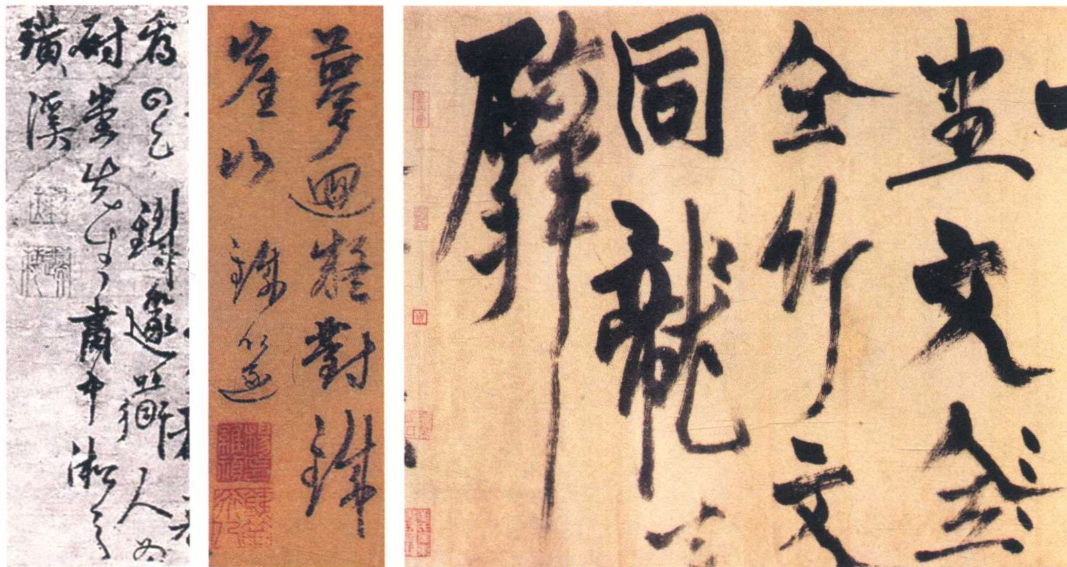


图28　左为杨维桢《岁寒图轴》（台北“故宫博物院”藏）上之款识，中为杨维桢题《九珠峰翠图》，右为杨维桢题《春消息图卷》（佛利尔美术馆藏）

里呢，“老铁”已经讲得很清楚了，“老铁”是谁？杨维桢。怎么会有九珠峰呢？云间有“九峰三泖”，就是讲九珠峰。这张《九珠峰翠图》的山峰跟《富春山居图》的山的皴法是一致的。你看画的水泊，水上的小树、村落都很像。

接下来要从“草玄道人”的题跋证明杨维桢的题跋。“草玄道人”是谁呢？在日本的东京国立博物馆收藏了一通册页，里面有：“铁崖先生落成草玄台，是以宴集”，“草玄台”就是草玄道人的。要证明杨维桢的字是真的，就要跟杨维桢其他作品的字来比，我刚才讲的《春消息图卷》是佛利尔美术馆的一件手卷，杨维桢书法“翠禽叫梦东方白”，“梦”字、“翠”字、铁笛道人的“铁”字的写法，跟其他的杨维桢都很相似，都可以证明绝对是真迹（图28）。王逢题跋为证明它是真迹是重要的，因为只有王逢的题字说这是为黄公望题的。于是我就找其他王逢题五言古诗，他的书法功力很强。这个字跟刚才题在画上的一样，而且这两个印也见于画上（图29）。

王逢还有台北“故宫博物馆院”藏的题宋朝人的《问喘图》（图30）。这上面的字比较大，是梧溪王逢六十五岁题的，这三个印也是一模一样的。还有题的朱德润《林下鸣琴》，这上面也有“梧溪王逢”和三个印，这个绢本放大不是很清楚，但是还是可以看出同一个风格（图31）。

好，今天就讲这么多，谢谢大家！

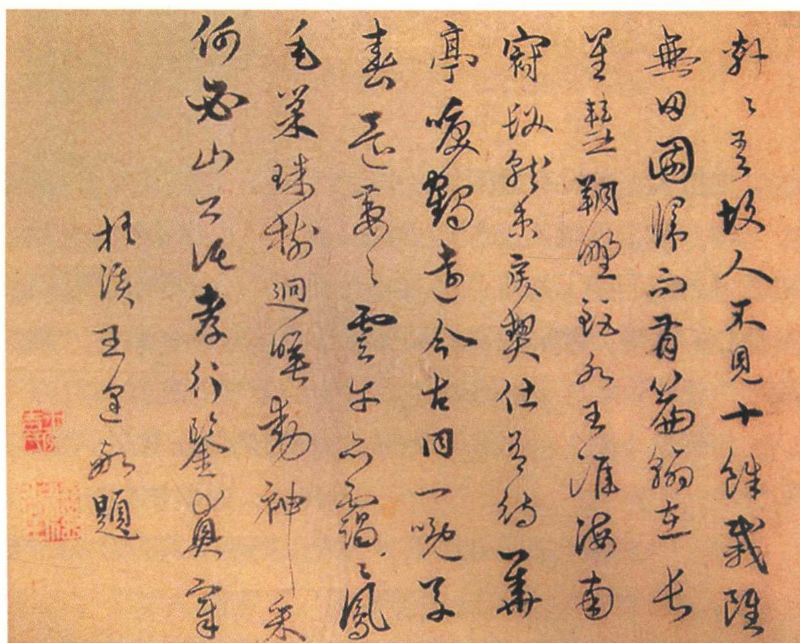


图29
元　王逢
《书五言古诗》
台北“故宫博物院”藏

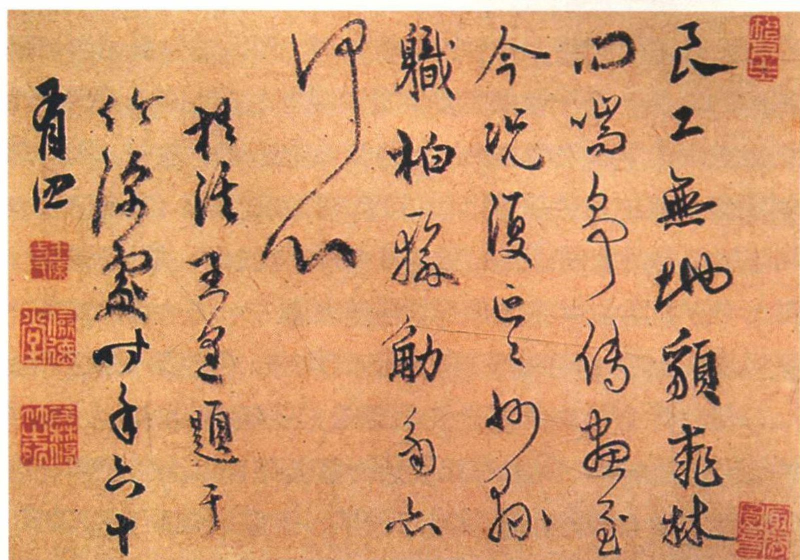


图30
元　王逢
题宋人画《问喘图》
台北“故宫博物院”藏

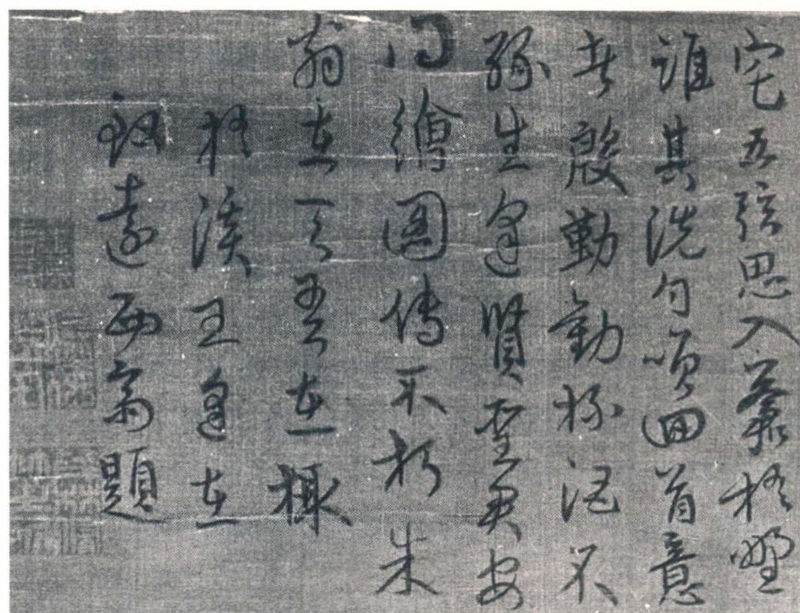


图31
元　王逢
题朱德润《林下鸣琴图》
台北“故宫博物院”藏

主持人：有没有提问的？

傅　申：尽量问，你们不提问题，我也想不到讲什么，你们提问题，我才有话讲。你们要上洗手间的趁着这个机会，静悄悄的出去，静悄悄的回来，我希望你们回来，因为每次系列演讲都是第一场人最多，到了最后一场稀稀落落，我不希望看到那样子，我希望最后一场还有很多人。

与会者（甲）：您好，傅老师，我的问题还是关于董其昌，董其昌有没有受到詹景凤的影响？

傅　申：詹景凤是他的同学。可以把两个人的论点仔细比较一下。

与会者（甲）：比较一下是吗？

傅　申：最重要的一点，《画说》里面提到很多古画，有的古画没有看过，只有董其昌有题跋、有看过、有提到，所以董其昌最有资格评画。《画说》是董其昌的著作，至于有没有受到詹景凤思想的影响，这个可能有，因为在那个时代也有别的学者说南北宗论，詹景凤就是其中之一。因为詹景凤年龄上比董早，如果詹景凤这句话是他早年讲的，是在董其昌《画说》形成的年代之前，那就可以说是他的影响。因为董其昌 1636 年过世，董其昌的《画说》在一五九几年就形成了，所以要查出詹景凤的说法是在一五九几年之前才行。如果是发现詹景凤是在 16 世纪初董其昌还在的时候讲，那是詹受到董其昌的影响。

与会者（甲）：还有一个问题是关于印泥的。前人的印泥，元代用蜜印，明初的时候是水印。我看到文徵明的年代有水印，也有蜜印。

傅　申：是的。我刚才也讲了，宋徽宗也有很好的印泥，我也搞不清楚，一般来说早期是水印、蜜印，后来用油印，这个只是大概分类，有的人喜欢早期的材料，比如说印泥，所以我说印章鉴定是附属的证据，主要是鉴定字画，印泥是次要的。

与会者（乙）：傅老先生，您好！很高兴听到您的演讲。我的问题比较没有大家那么专业了，是一个很业余但是困扰我很久的问题。我之前在苏州博物馆看到一件作品，那个讲解员姐姐说它是假的，但这件作品还是在金色的台子里面展示。您也说在台北“故宫博物院”里，那些黄公望立轴只有一件是真的，其他都是假的，但它还是在展示是吗？所以，我就想问，是怎样的一种标准，怎样的价值，能让这些伪本、仿作继续在博物馆里展出？而不像很多的书画藏品，一旦被证明是假的就一文不值？

傅　申：事实上这是一般人都有的问题，因为我给研究生上课都是在台北

“故宫博物院”的画廊展览室里，有一次一个参观者问我的一个学生，你们在讨论什么，我的学生告诉他我们在讨论这里作品的真假问题。一般人以为台北“故宫博物院”收藏的都是国宝、真迹，他们没有想到博物馆也有很多都是假画。这个假画是哪里来的呢？宫里面的画，从宋朝传一部分到南宋，之后被元朝接收，元朝藏品又被明朝宫廷接收。这些画有的是皇帝、皇太后过生日的时候送上去的，那些高官们也不一定上过书画鉴定的课，不一定是专家，卖古董的人本身也不一定是专家，他们是要赚钱，有时候在古董市场卖一件可以吃三年。

我们现在作系统的研究，是 20 世纪之后的事情，而且现在有了照相术，可以把作品影印在书本上。艺术史发展了，鉴定学才能更发展。以前都只有文字记载。现在有了照相，至少有图片作为依据，有的凭空捏造的，对照一下图一眼就认出来了。有的是有根据的仿画，你就要甄别了。有的人花了很大的功夫仿，有的很有天赋，才气很高，一仿就像了。但是也要做旧，现在做一张宋画，画得有点像，不够，还要把它做得有点像。做旧有的是染颜色，有的是烤。我上课的时候会说这张画很旧，然后跟同学说，去把他们自己的画做一点颜色出来，他们就用各种颜色染。古代时候有一种方法就是把纸泡在旧的茅草房子下面，下雨以后留下来的带黄色的水，那个颜色是天然的，做出来很像。当时张大千在台北“故宫博物院”看画，我不小心进去了，张大千就在桌子边上看画。我们都知道五代有一位叫赵幹的画家，画了张《江行初雪图》，这绝对是一张好画，绝对是真迹。但是，他调出来要看一张另外的赵幹，他看得很快，他说这张假得连“幹”都不是。我听了不小心笑了出来。笑出来的同时我联想到在波士顿那张关仝，那个画得不像关仝，但是其中的水纹很特殊。有一张所谓传刘道士的《湖山清晓图》立轴，它的水纹也很特别。听到张大千这样说，我就说：“这张画虽然造得‘幹’都不是，但和波士顿假的关仝很像。”他听到突然回头看我一下，说那张画是旧的，我说是做旧的。我说它只有水纹跟这张画像，但是跟关仝没关系。我最早的一篇文章是《巨然存世画迹之比较研究》，里面把关仝这张画放进去了，大英博物馆那张假的巨然也放进去了，是张大千画的。1991 年，在美国华盛顿的沙可乐美术馆举行了名为“向古人挑战”的“张大千六十年回顾展”。因为我在欧美各大博物馆看馆藏品的时候，常会碰到张大千作假的古画，所以定了这样一个题目。我去大英博物馆借的时候就告诉他们这张画不是当作巨然的作品展出，而是当作张大千的作品展出，本来应该会不容易借，毕竟把一张巨然的画当作张大千的画来展览，怎么可以呢？对方居然

借给我了，原因是什么？负责买画的人已经退休了，年轻的人不在乎。张大千从那次交锋以后，才知道我。刚才剩下的问题是什么？你提醒一下。

与会者（乙）：这些伪作有什么价值让他们继续在博物馆展出？

傅　申：这个有多方面的原因。台北“故宫博物院”是有帐单的，你改了名字，将来查帐的时候，发现这些东西少了是不行的。这个账册，过去我在台湾期间就查了三次，从头到尾都没缺少我，所以一换了名字是不行的。把假画留下是有很多原因的，有的是临得很像的，原画已经失掉了，原画失掉了有一张“照片”也很好，当然有的是凭空捏造的，你需要区分出各种等级，它们有的是很好的画家画的，有的是一般画家画的，有的是烂画家画的，所以假画有它的用途。一张传为宋朝的画，假如是元朝人做的宋朝的画，也有其价值，所以假画有的很重要，有的不重要。最后，我发表一下：博物馆不一定都是国宝。

第三讲

怀素《自叙帖》之我见







怀素《自叙帖》研究回顾

1936年	朱家济、马衡	疑似跋真帖摹
1982年	李郁周	帖真
1983年	启功	跋真帖摹（钩摹）
1986年	朱关田	帖伪
1987年	徐邦达	跋真帖临
2003年	李郁周	全卷为文彭一手所摹（据水镜堂刻本）
2004年	傅申	台北“故宫博物院”墨迹卷为写本，乃水镜堂之母本，非文彭所摹，下限为北宋末
2004年	穆棣	台北“故宫博物院”墨迹卷为苏舜钦藏本（与启功商榷）
2004年	黄惇	驳李郁周台北“故宫博物院”墨迹卷与水镜堂刻本的子母关系
2005年	傅申	北宋映写本，跋真

图1　关于台北“故宫博物院”藏唐代怀素《自叙帖》的研究回顾

傅　申：怀素《自叙帖》是大家公认的国宝，但是无法证明出自怀素亲笔。现在先讲怀素《自叙帖》的研究回顾（图 1），从 1936 年就开始，北京故宫博物院的朱家济、马衡就提出“疑跋真帖摹”，《自叙帖》后面有宋朝、明朝人的题跋，都是真的，但帖不是怀素亲笔写的。过了四五十年，台北的一位年轻的学者李郁周，说这个帖是真的，又推翻了前面的说法。第二年，启功先生又发表一篇文章《跋真帖摹》，跟朱家济先生、马衡先生的意见是相同的。但是他说这个帖摹是钩摹的。摹有各种摹法，有双钩廓填，有临摹。临摹就是摆在旁边，就像临帖一样。

在 1986 年，浙江的朱关田说整个帖是伪造的，他的理由是怀素根本就没有写过这篇文章。文章不真，怎么可能书法是真的呢？次年，徐邦达先生说：“跋真帖临”，他又提出来“临本”的意思。临本等于一般临帖，把帖放在面前照着写，尽量模仿字形和笔法。在 2003 年，李郁周又改变他自己在 1982 年的看法，他说全卷为文彭一手所摹，是根据水镜堂刻本的拓本，不止是怀素，连后面的宋朝、明朝人的题跋都是他一手摹的。

因为我以前在台北“故宫博物院”看过这个帖，所以自 2003 年起到 2004

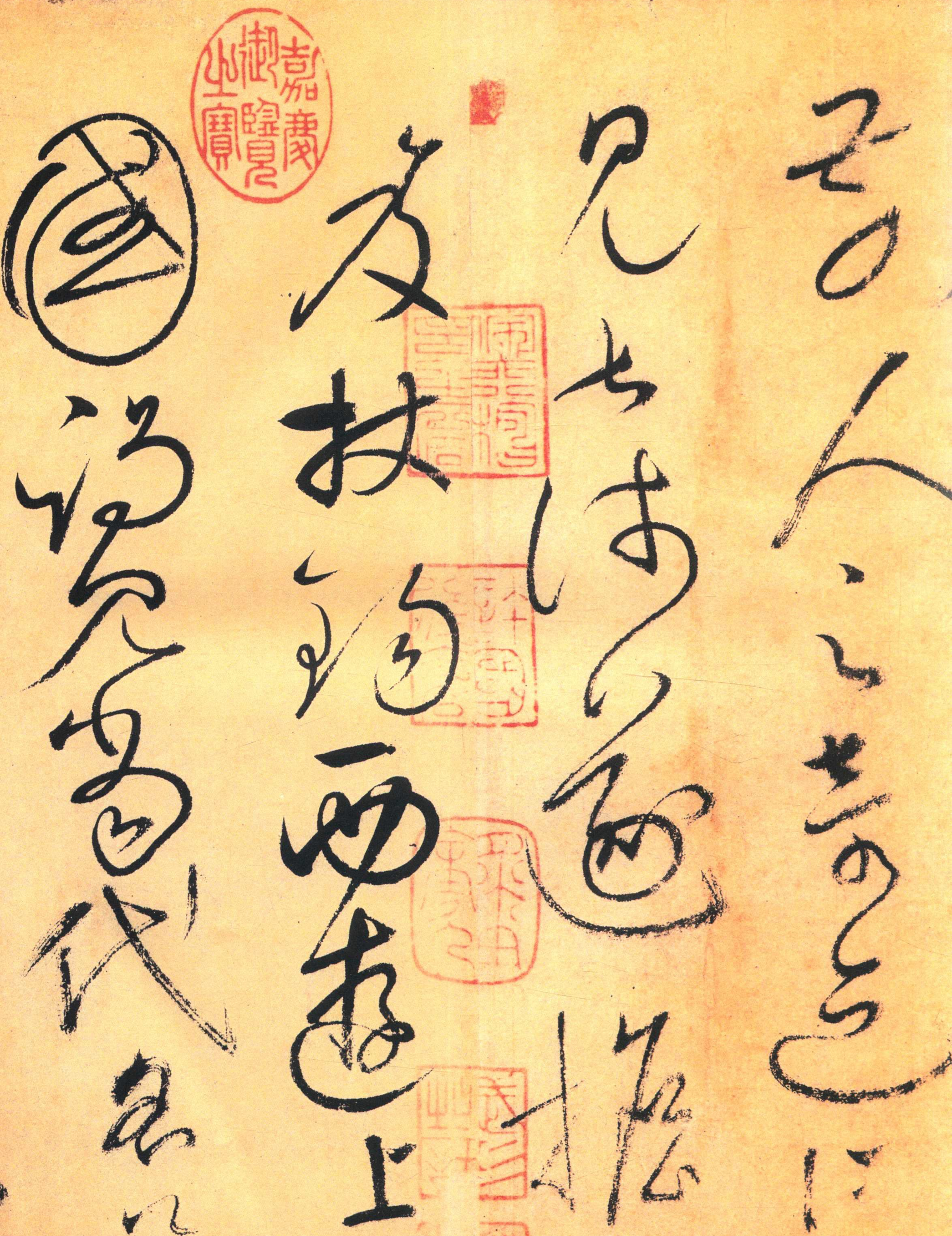


图2　唐　怀素 《自叙帖》局部　台北"故宫博物院"藏















年，我就跟李郁周开始辩论。我说台北“故宫博物院”藏本为写本，不是摹本。双钩廓填，要钩得很准。王羲之的《丧乱帖》跟王羲之的真迹差不了多少，只是笔比较硬一点，或者风神差一点，但是字形、大小都一模一样。我说是写本，因为看不出钩摹的痕迹。而且李郁周说，文彭是根据水镜堂刻本去摹的，我认为恰恰相反，水镜堂本就是根据台北“故宫博物院”墨迹卷去钩、刻，再做的拓本，其下限为北宋末期。这个《自叙帖》在北宋末期就存在，怎么会是文彭钩摹的呢？

2004年，无锡的穆棣说台北“故宫博物院”墨迹卷为苏舜钦藏本，苏舜钦是北宋人。他跟启功先生商榷，启功先生前面说“跋真帖摹”，他认为这个不是真迹，所以跟启功先生辩论。我们在台北曾举办了一个怀素的研讨会，黄惇在那个研讨会上，反驳李郁周关于台北“故宫博物院”的墨迹卷跟水镜堂刻本的子母关系。其实黄惇的意见跟我一样：墨迹卷是刻本的母本，刻本是根据墨迹卷去钩摹了以后上石，再由刻工去刻，然后做成的拓本。这个里面每个过程都很复杂了，你们一听就已经晕头了！

最后，2005 年，我提出这个帖是北宋映写本，跋真。其实在 2004 年，我说下限为北宋末，但是我也不知道是真迹还是摹本。但是到 2005 年，我决定说这是北宋时期的映写本，那就不是怀素亲笔。这个结论我知道一定会引起很多人不满意的反应。因为大家都认为这是国宝，你竟说它是北宋的映写本，映写等于小的时候的描红，很多人都描红过，印在红色的底下那个底本，用毛笔顺着线条去写，所以字形、轮廓都差不多的，而宋朝人、明朝人的题跋全部是真的。

好，现在看看这件世人所公认的怀素《自叙帖》墨迹卷（图 2），写得当然很生动。中间有骑缝印，共有 15 段左右。总之，唐宋以来，很少手卷有整张纸的。整张纸有几件作品留下来：宋徽宗的草书《千字文》是整张纸，台北“故宫博物院”有一卷黄庭坚的《发愿文》，是黄庭坚早期的书法，也是整张纸。那一卷，我也怀疑过，因为笔画写得软，后来知道可能是早期的。其实我们对古人不是那么清楚，还有台北“历史博物馆”收藏了一卷假的夏圭，那张纸也是整张纸，可能是南宋纸。

《自叙帖》墨迹卷是一段一段纸接起来，接纸的地方就有骑缝印。最下面最大的是南唐“建业文房之印”，李后主时期的。这几个印是慢慢考出来的，最上面一个印是南宋的，其他都是北宋的，跟苏舜钦家里有关系。有不同形状，有

长方形、椭圆形、方形，但是骑缝印在每次重裱的时候都要揭开，再重新接起来，所以有时候会有裁切，会有变形。

可以将明代水镜堂本与台北“故宫博物院”的墨迹卷作一比较（图3）。从比较来看这两本一定有关系。那李郁周怎么讲呢？他说这个墨迹卷是根据拓本去钩摹出来的，是谁钩摹的呢？是文彭。我们知道怀素《自叙帖》的内容是将赞美他的诗文集合在一起，有颜真卿的文字，还有其他诗人的文字，结集变成《自叙帖》。古时候没有媒体，怀素好自我吹嘘，把别人夸奖他书法的诗文都集在一起，所以他很得意。这篇文章完成了以后，怀素一生能写几百本甚至于上千本。但是怀素是醉僧，每次写字要看情绪，尤其在酒后情绪很高时就写草书。我说他可以留下几百本甚至于一千本都可以，但是绝对不会有两本完全一模一样，相同的字，每次写的时候，大小可能会有很大差异，行气也不会完全一模一样。所以这两本之间，的确存在着子母关系，一定有关联。因为古时候没有照相印刷，如果有的话，也就不需要去费这么多时间去刻一本，再拓一本了。所以，为什么刻拓本到照相影印的技术发明之后就没有了。

但是，请看图3，我在墨迹卷上画了一些红色的线，红色的线代表这一行是斜的或者正的，但是在刻本里面都比较垂直。这两行之间，不切任何字，画一条斜线在这里，在刻本里面却是垂直的，看到没有？所以，刻本和墨迹卷虽然有母子关系，可是行气不同。行气不同，就要讲到刻本、拓本的状况。我们看过很多颜真卿的碑、柳公权的碑，都是很大的，你没有办法把整张拓本挂在家里临帖，而都是一页一页的。这个一页一页怎么形成的呢？是剪装本。因为原碑的一行很长，整张的整拓很大。现在在市场上，整拓拓本是很贵的。大部分留下来的，不管号称为唐拓、宋拓，还是元明朝的，都是剪装本，就是装订成书一样。而书每一页都要尺寸统一，高度统一，所以假如看到那种剪装本的原件，就可以看出来在哪里剪下拼贴的，每一行中间都有拼贴的情形；如果是手卷，高度不是特别高，就不需要剪装。我上一次讲到《寒食帖》,《寒食帖》是高头大卷，三希堂刻本为了统一尺寸的高度，没有办法刻得那么高，所以一行变成一行半，本来六行，变成七行、八行、九行，在刻的时候就已经改变了。

如果是古代的刻帖，古代的碑，一定要剪装。如果是现代的印刷品，尤其是行草，有时候看不清楚，剪装的时候一定要加补条。为什么？剪装的时候字距、行距都不一样了，那空的地方怎么排呢？为了要有行距、字距，不能露出

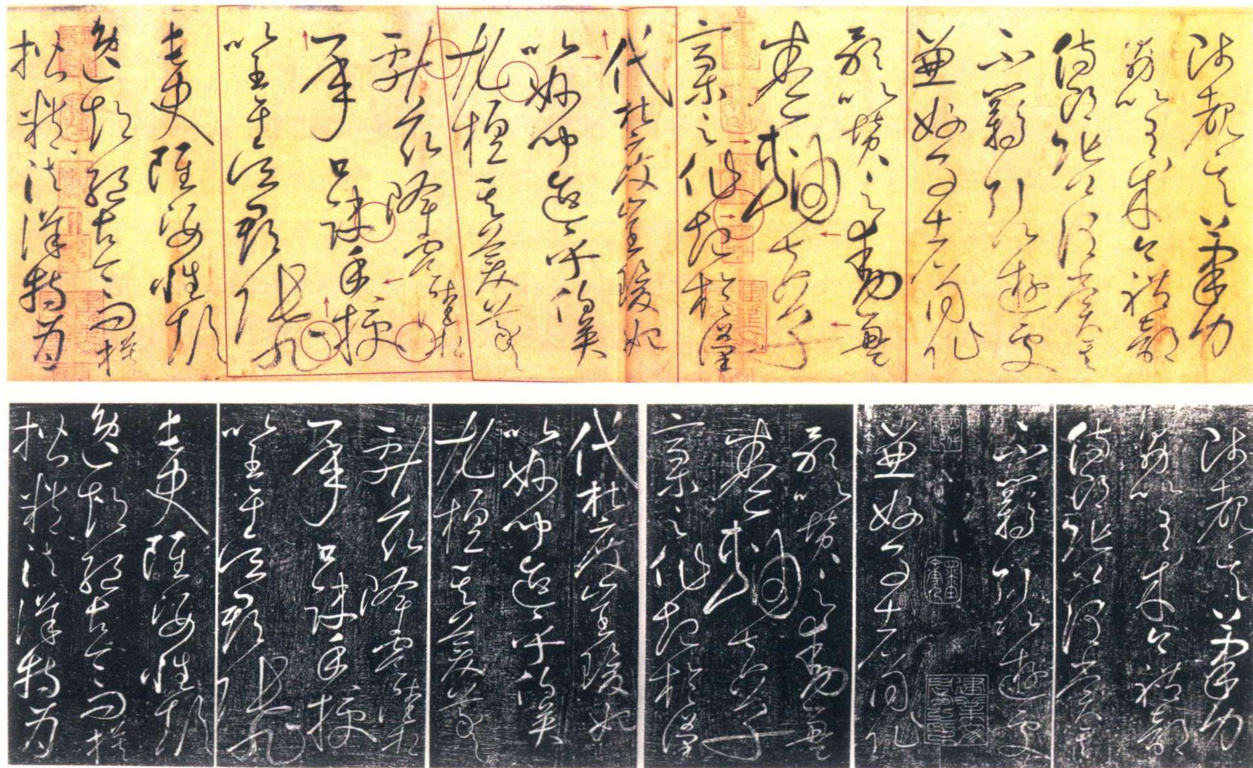


图3　台北“故宫博物院”墨迹卷与明代水镜堂本之行款关系对比（请参阅以下诸图）

白纸来，就用别的拓本的黑纸去补进去。在原件上可以看到这些补条，可是印刷品上往往看不见。譬如看这个印刷品，根本就看不清它是怎么补的。

这一行本来是斜的，到拓本变直了，这一行跟左边这一行的距离，到了这里很紧了，已经不是原来的距离了。就是把这个裁下来、拼起来，所以距离就改变了。本来是很斜的，所以空间大，到了这里，空间就很小。这是很细微的地方，所以研究拓本很麻烦，而且数据要多，数量要多，经验要多。在以前，讲拓本是“黑老虎”，因为古时候没有照相影印，所以拓本长时期内需求量高，只要有人买，就会有人去翻刻。

行款之间的关系

明代水镜堂本跟墨迹卷的行款之间的关系。就是请看上图画有圆圈的地方，空间会不一样。这两个字的关系，墨迹卷这两横几乎是在同一个地方，可是刻本中的字，两笔之间落差很多，所以一定是重新排过的。还有这几行的关系，刻本是往下写的，可是在墨迹卷这一行是往上写的。所以，这一行高一点，



图4 《自叙帖》第九十四至九十六行，两本行款比较，墨迹卷此三行较宽，故摹刻时加以紧缩，并导斜为正，否则不能容纳。

第二行低一点，可在刻本里面不是。其实中间都经过剪装，在印刷品里看不见，但是如果有原拓本的话，可以看出哪里补了，哪里修改了，哪里剪装了。所以，同样的拓本，经过不同人剪装，最后装出来的形式也不一样。同样的一块衣料，不同的裁缝做的，就会不一样。

这是水镜堂本和墨迹本行款之间的关系，墨迹本这个框框是斜的，而拓本是直的。但是同样的三行字（图4），这一行是直的，细致地看这里其实有一条直线证明它是剪装的。还有这两个字的关系，钩在这里，这本在这里，可是这中间本来还有一点点空间，然而这本已经没有办法切了。因为要把字抬正，每一页剪装的时候要适合每一页统一尺寸的形状，所以把斜的变成正的，正的这两个字就接在一起了。

另外一个就是骑缝印（图5），第一个骑缝印的地方，刻本里面没有骑缝印，



图5《自叙帖》刻本与台北“故宫博物院”墨迹卷之骑缝印、行款改变与调整

而且印章有时候是盖在字的上面。因为中间这两行这个印大，它盖上去的地方没有那么多空间，所以会盖在墨迹上面。看右图，红色印泥盖在黑字上面很容易看清楚。印泥是不透明的，所以会在黑的线条上显示出来。我们再看刻本的时候，不但同一位置印章没有了，而且这一行的骑缝印也改了地方。右上角是怀素墨迹卷本来的行气，是斜的。如果把这个帖剪开来，重新排，排成跟这个一样，中间会有白线条，因为这两个字的空间不能太接近，这是我剪接的方式。那这种地方怎么办呢？它本来是一条线接起来，可是拼成这个之后就会看不出，万一需要调整空间的时候，它中间一定要补条，用同样墨色的拓本的纸贴在背后。总之，刻本跟墨迹本之间是有行款的丝微不同。

这是如何发现的呢？因为我本来也是看拓本的印刷品，不知道为什么墨迹卷跟刻本之间会有这么大的行款之间的差异。后来才知道，是看到了沈铭彝本

拓本。这一本很奇怪，它没有仔细拼起来，一页只能拼贴这么多宽度，所以这黑是斜的。但是字帖，一定要变成一页一页，每页的长、宽、高都一致，所以，要把它转过来。斜的线要变成直，变成一页没有办法处理，这黑它是很自然的，它原来是什么形状，原来是什么行气，就要用转弯的方式去剪切。然后将下一行贴在右边，这本书这一页没有办法容纳这一行了，所以只有贴成两页。那右边这一页呢？它只剩下两行。所以，每一页行气跟原来手卷的行气也不一样了。

再来看上下字的关系，怀素《自叙帖》墨迹本的字都右倾，如果将它的中心线画一条线，每一个字的中心是这样子。可是同样的字，它的中心到了下面一个字，就不见了。例如点的关系，本来点在钩的正下方，可是这个点移位了。所以，本来有印章的地方，刻本里也没有印章了。本来没有印章的地方，刻本里多了一个印章。同样的一行，如果画一条中心线是斜的，连起来的两个字也没有改变，可是在拓本里这两个字分开的（图6），所以中心线又把它错开了。本来是正下方条的字，它折过来再折过去，每一行的行气都不一样。诸如此类，都是很细微的差别。

另外，李郁周先生说整个卷子都是双钩，我就训练我的学生去辨认：什么是钩摹本，什么是一笔写下来。怀素《自叙帖》墨迹卷前面有明朝的李东阳的

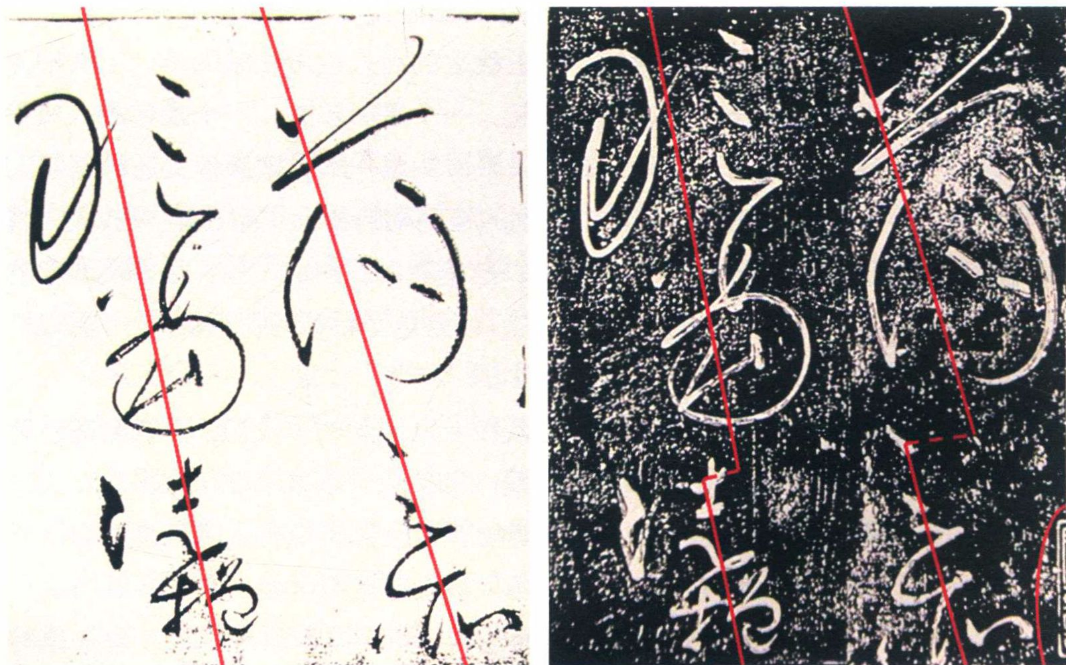


图6　台北“故宫博物院”《自叙帖》墨迹卷与明代水镜堂本行款改变与调整

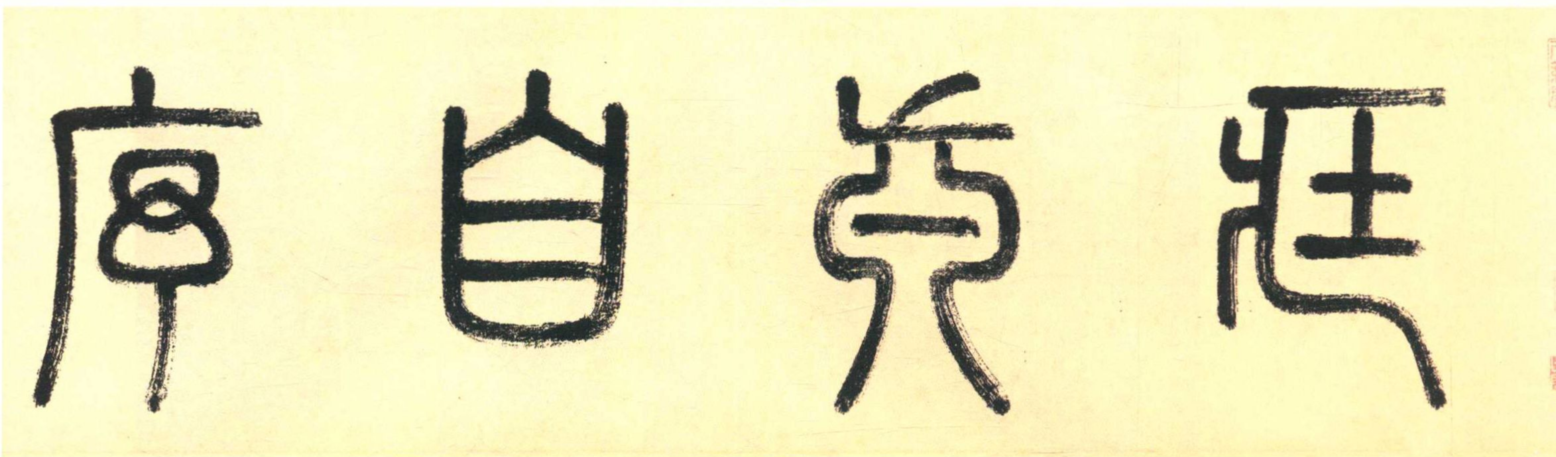


图7 台北"故宫博物院"《自叙帖》墨迹卷前之明代李东阳篆书引首

篆书引首（图7），他是明朝书写引首很多的一位书家，篆书写得很好，很挺。这个字钩摹得出来吗？可以试试看，看看能不能将飞白钩摹到这么顺畅的程度，绝对做不到。这个好像有轮廓，其实它旁边有根贼毫，线条到这里就变成飞白了，一笔写下来就是这样子。这个篆书结笔的地方，线条是圆的是不是？从中央连结点写下来到中间，然后另起一笔从上再写下去，在这里相接，所以这里墨也比较浓。同样的，这个"自序"的"序"字，最后一笔，这个刷丝很自然，绝对钩摹不出来的。在行草书中，飞白的地方最容易看出是不是钩摹。

这是什么帖上的？武则天时候，有王羲之的后人进贡王家的字。上次把王羲之的《姨母帖》跟《丧乱帖》摆在一起，一个是早年的，一个晚年的，风格差异比较大。这个帖进宫了以后，武则天派人钩摹一本，把原件又还给王家的后人，这留下来的就是钩摹本。现在看到的是局部的放大（图8），一放大，就很容易看出来了。"久"这个字，一放大，这笔飞白，一笔一丝，是有很多次的动作，是钩摹本，而不是一笔直刷出来的，而且这个帖也写得很清楚："唐摹王氏一家书"，这里也有飞白（指图8右图中的"侍省"二字）。

这个飞白就不自然了（图9），这是我在上世纪七十年代初，有机会在台北"故宫博物院"用显微镜接上照相机照的局部的放大，那本书印了很多这一类的局部放大的字。这种图就是台北"故宫博物院"自己也没有，因为是我自己照的，有底片，放了三十多年，居然没有坏，后来印在书里面。所以，要辨认是不是钩摹本，把那些飞白的地方放大就可以看得很清楚。这个绝对不是一笔写下来，是慢慢多次细描出来的。这个帖是王羲之的《远宦帖》。这里有一个尾巴

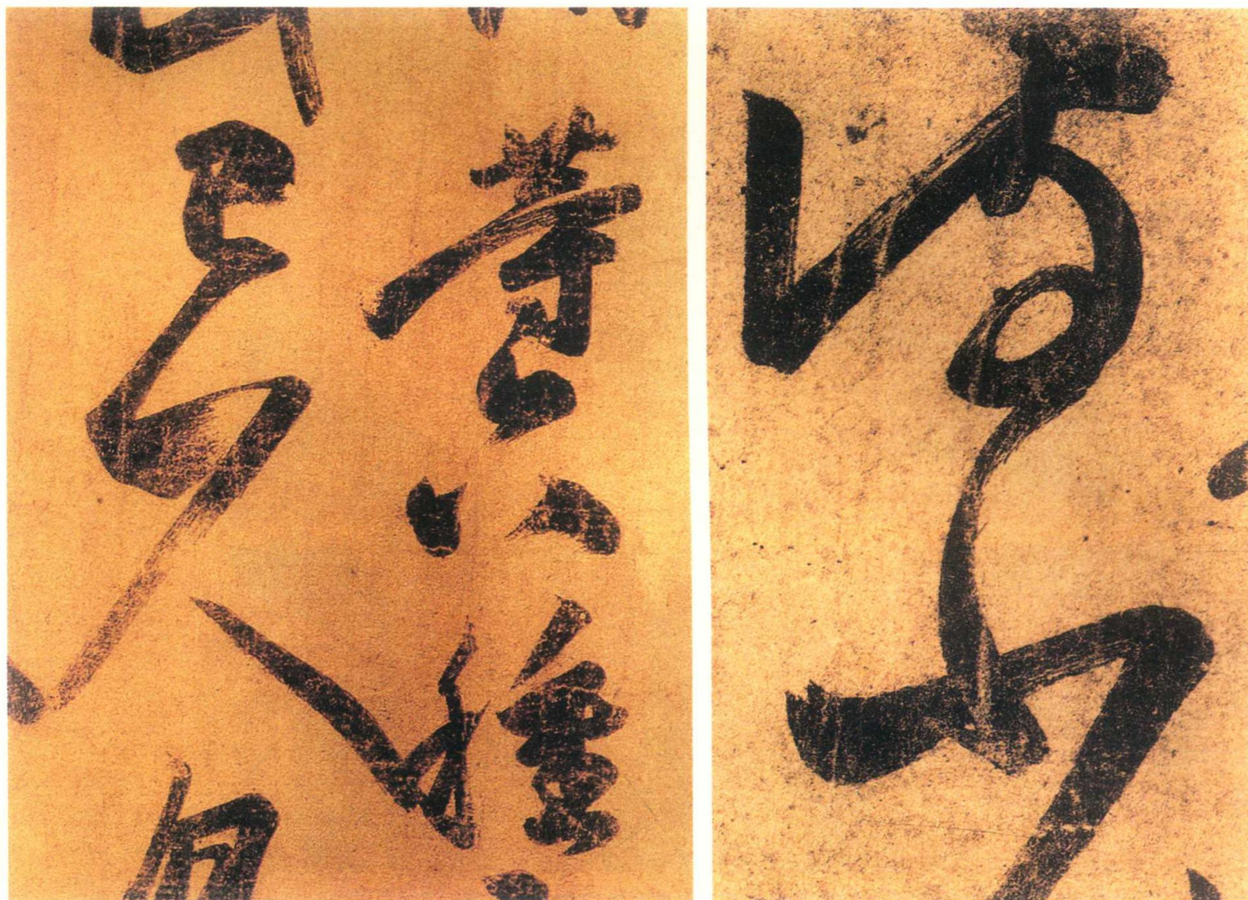


图8　左为《万岁通天帖》（辽宁省博物馆藏）钩填王慈书局部，右为《万岁通天帖》钩填王荟书局部

变成枯笔了，枯笔你如果真是一笔写出来，怎么会这么乱呢？但是在没有放大的时候，就看不清楚，以为像写本，一放大马脚就露出来了。看这个像一笔写过去的吗？这笔更乱。这里一丝一丝接不下去，也不自然，这些才是钩摹本。这些都印在我的《书法鉴定》的书里了。

怀素《自叙帖》有一个最大飞白的“戴”字（图10），左图这个“戴”字是怀素《自叙帖》的墨迹卷，而刻本没办法刻得这么顺。墨迹卷本来有轻重之别，然而刻本的轻重之别很难区分。在这种细微的地方，刻本没有办法显出来。所以，刻本跟墨迹本之间会有差距。右图是白底黑字，是明代水镜堂本的反转片，本来是拓本，如果把它黑底变成白底，白字变成黑字，这样跟墨迹本比起来更容易一些。现在照相方便，本来刻帖是黑底白字，现在把它翻转了，变成白底黑字，跟墨迹本比较就容易多了。

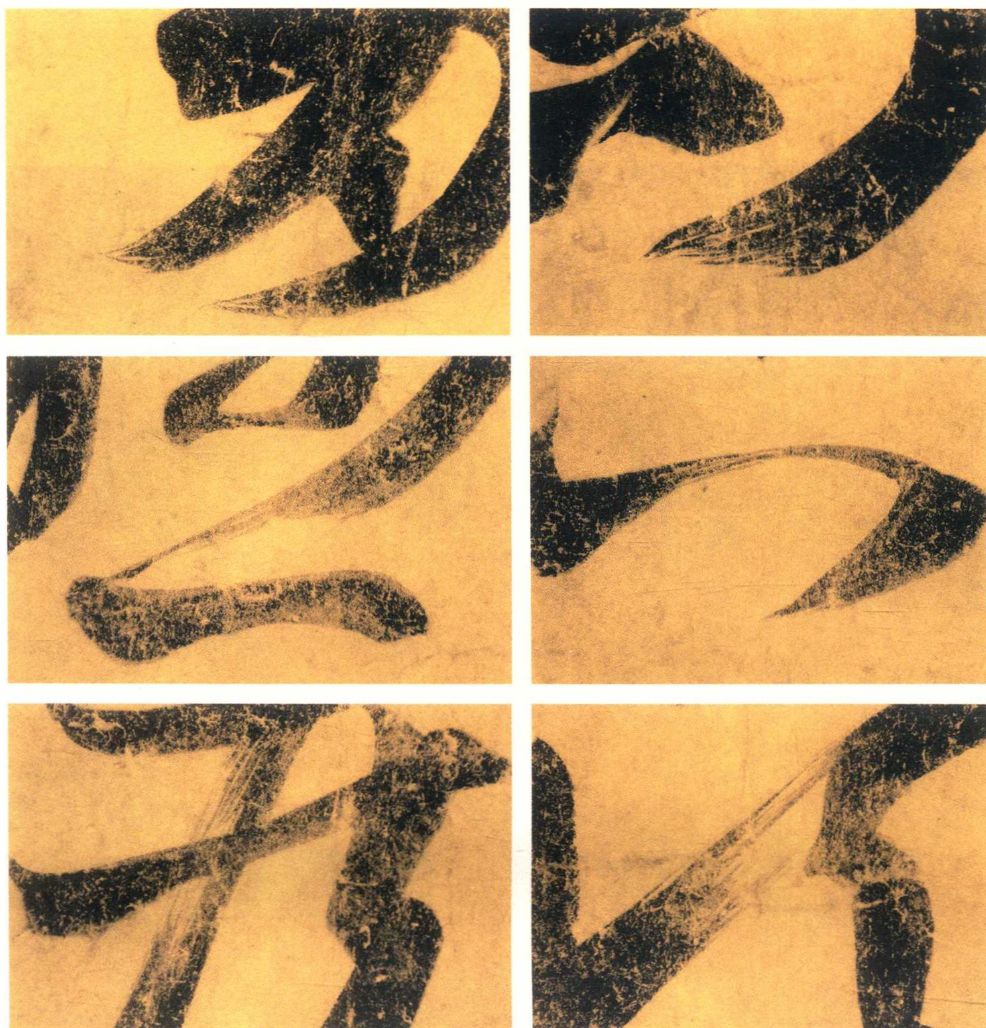


图9　王羲之《远宦帖》（台北“故宫博物院”藏）局部钩填中的飞白乱丝



图10　台北“故宫博物院”《自叙帖》墨迹卷与明代水镜堂本（反转片）“戴”字比对

从破纸处看刻本与母本的关系

刻本很逼真、非常忠实地把纸原破的地方都钩出来，因为纸破了，会缺少一笔，字就不完整了，只有把那个破纸的轮廓钩出来（图 11）。在刻本上，如果一个地方有破的，就钩出一个轮廓刻出来，表示这里有补纸，所以笔画不完整。这个“笈”，是“竹”字头，这边已经破了，他就把纸破的地方钩一个轮廓。这个字破了，会出现一个一个的残缺，所以这个墨迹本的笔画就断断续续的。很多这样的地方都是如此，怀素《自叙帖》大部分都还算清楚，但有少数补纸，通过放大就很清楚哪些地方有残破。例如这一竖钩，本来是连起来的，可是这里因为纸破了，就连不起来了。再如这里纸破了两个地方，所以笔画线条不连贯。

早期的钩摹本是复制品，它告诉你不是伪造充真的，而是照原文钩出来的。所以它纸破的地方就钩一个轮廓，因为这个线条，告诉我们这里都不完全，连破的地方都呈现出来了。再看这个字，这个圆圈里面，一笔写下去，会产生剪刀一样的交叉用笔，这种交叉也只有出现这一次，我们肉眼是不易看见的，不会注意到，但一放大，就能看到像燕子尾巴的这个剪刀。这种形态只有双钩才会产生。为什么产生这个剪刀形状呢？因为双钩。在钩这个轮廓的时候，下笔略早了一点。平常下笔不会产生这个，这样钩过去，但是少了两笔，这两笔都稍微早下笔了一点，就产生一个燕子尾巴，有这种情形就要注意。可试试看，用毛笔写，一下笔不可能产生这样的形状，而是两个轮廓线交叉形成的。所以，这个是特殊的形状，这是双钩很少出现的例子。因为这两个字本身在帖里面非常小，是帖后面最小的观款字，一放大就变成这样了。这个“七”字是《平安何如奉橘三帖》后面开皇十年的题记（图 12），就是双钩交叉的笔痕，据此可知这个帖的年代上限，就是开皇十年。

怀素《自叙帖》的题跋

《自叙帖》后面有十来位宋朝人的题跋，包括苏辙的，可以把这个墨迹本和刻本之间进行比较。在第一行中央有一个钩了破洞的轮廓很明显，可是在墨迹本上，仔细来看，这里是补纸，补的位置跟刻本中刻的轮廓很接近，所以这个字本来是因纸破而没有了，这个“若”字底下“口”字部分没有了，是后来重裱了以后，有人去把这个字“全补”了（图 13），“全补”特殊的名称，裱画师时常请会写字或会画画的人把破洞中的字画补起来，有的高手补得根本看不



图11 从破纸处看刻本与母本的关系

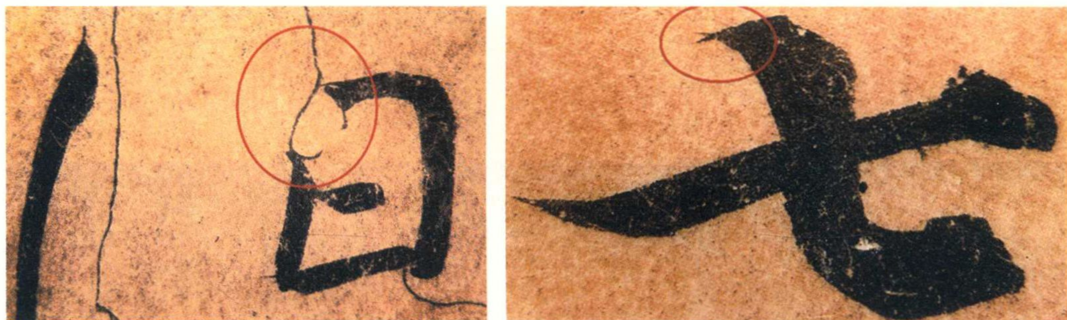


图12　左为忠实钩出原作破纸轮廓，右为钩摹轮廓时产生像燕子尾巴似的剪刀形状



图13　苏辙“若此”透射光摄影最能显示补纸轮廓，正如水镜堂刻本所示，而且描填墨色与苏辙真迹迥异

出来。没放大的时候，是看不出来的。李郁周先生说这个补的字很像文彭写的，但是他不知道只有这个字是补的。于是他就推论这整篇苏辙的跋、甚至所有的宋人跋都是文彭一手所摹。

赵令畤的跋是1132年题的（图14），后面有“绍兴癸丑苏迟”，苏东坡后代题的书风带有苏东坡的造型结字和笔法，这些都是真迹，不可能是钩摹本。苏辙的整个题跋在这里，刚才看的局部，“若此”两字，看小字的时候不知道是后补的，所以李郁周先生用这个字来跟文彭一比，说这两个字很像文彭写的，所以推而广之说整个都是文彭写的。他没有在台北“故宫博物院”做过实验，没有机会仔细看，这里是补纸，原来纸破掉了，是后人补写的，后人很可能就

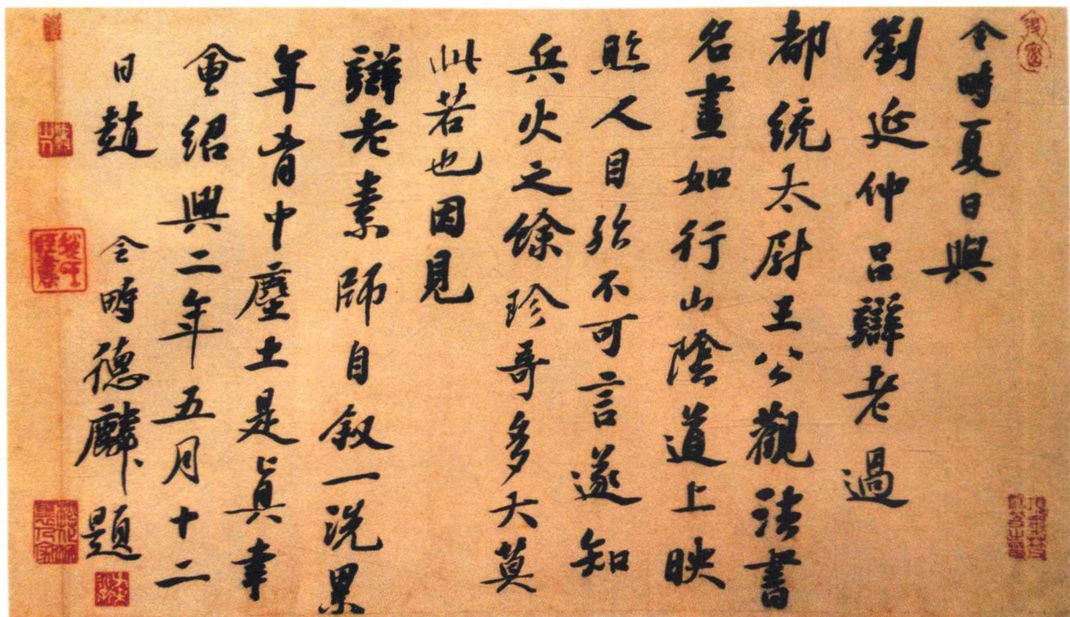


图14　赵令畤跋《自叙帖》，笔法与行款的个人风格显著，与传世他书比勘，绝对是真迹

是文彭。他把文彭补的这一两个字，说成整个其它题跋都是文彭写的，这显然就不对了。那苏辙的字，还有很多别的，都可以来比，如这个“辙”跟其他“辙”的签名，笔画长短可能不太一样，但是它的行气和书风，比来比去，都可肯定是同一个人写的。所以，可以证明宋朝人的题跋，都不像李郁周讲的是文彭钩摹，而是像朱家济、启功、徐邦达先生他们讲的：跋真。他们都看对了，我再一次证明他们是对的。

甚至于其他很多人的题跋，如杜衍、蒋之奇、苏辙，还有蒋璨等等，都有别的真迹可以比对。

有一个印章很重要，这个印章在骑缝上面，是“邵叶文房之印”。另外一个印，也是宋朝的印，再看元丰六年和甲午，时间都是北宋，所以这些印当然是晚于这个题跋的年代，但还是宋朝的印。而同样宋朝的印也出现在《自叙帖》的前面。后面还会涉及。这些古印，有时候宋朝印的印泥没有像清朝的印泥那么好，所以久了就淡淡的，看不清楚。刚才看到的“邵叶文房之印”（图 15）是在题跋部分，而这个印也同样出现在《自叙帖》的开头，这是引首的部分，只有一个淡淡的印痕，两个印重叠，小印盖在淡印上面。所以，过去对这个印不太清楚，而仔细看这个“房”字，跟这个同样的，绝对也是“房”字，“之印”


图15
台北“故宫博物院”
墨迹卷《自叙帖》
卷首右下角“陆氏珍秘”
叠盖“邵叶文房之印”

底下就不清楚了，但肯定是相同的印。这个“邵叶”查到是北宋末南宋初期，这就可以证明在北宋时代怀素《自叙帖》已经存在了。

还有“群玉中秘”，是怀素《自叙帖》的引首跟前隔水中间的一个印。“群玉中秘”是金章宗，跟南宋同时。还有一个印，在过去都不知道是什么印，在怀素《自叙帖》上面，“群玉中秘”在前隔水，左半边是在纸上，“怀素”这两个字开头还看得到，这个残印，不知道是谁，放大后还看得更清楚，这两个字半印。后来发现，这个半印就是“南昌县印”的半印。欧阳询的《千字文》和孙过庭的《书谱》上，都有这个印，它们都是唐朝的重要的帖，所以这个印很重要。金章宗的印盖在这个印（“南昌县印”）的上面，所以表示它可能是比金章宗还稍早一点的官印，是宋朝官印的样子。所以，这个怀素《自叙帖》，有南宋、金朝的印，时间不会晚于南宋，这些印章有时候可以帮助我们断定作品年代的下限。

再回头看，刚才看到《自叙帖》的一部分，前面接缝的地方有一排印，下面是南唐的“建业文房之印”，中间这些印都是苏家的印。上面还有一个印，这个接纸的地方都不太整齐。现在李郁周说文彭写的，我来找文彭的字来比一比。

文彭也写过《自叙帖》，这是最后的“十月廿八日”（图16），是怀素《自叙帖》的年份。“偶得宋刻自叙帖，戏临一过，三桥文彭”，这是千真万确的文

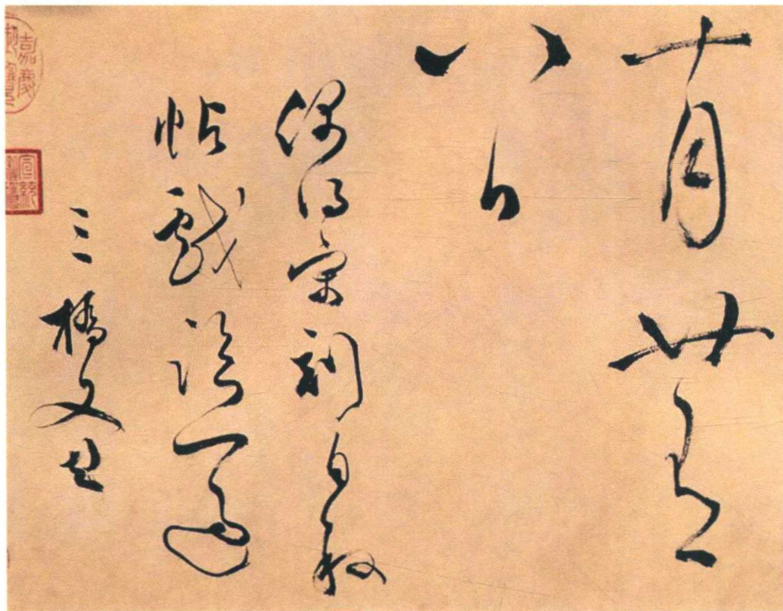


图16
明 文彭
《临自叙帖》局部
北京故宫博物院藏

彭。文彭有文彭自己的个性、用笔的习惯，跟怀素的用笔不一样。他的笔法跳动，粗粗细细，而且没有怀素《自叙帖》那么圆厚，用笔中锋圆转。明朝初期有“三宋”，宋克、宋璲、宋广，三宋都写得很好、宋广临的时候就没有按照原帖字的大小，所以每个人临帖的方法不一样，有的临是尽量跟原帖的字大小一样，每行字数、内容与原本相同。宋广也是名家，文彭也是一个大书家，可是他们亲笔具名临的怀素，跟怀素《自叙帖》不一样，你怎么能说文彭做了《自叙帖》呢？

因此，台北“故宫博物院”藏《自叙帖》不是钩摹本，是写本，很自然写出来的。全卷绝非文彭摹本，下限为南宋的赵鼎、北宋的邵叶。刚才那个长方的印“邵叶文房之印”，钤此印的年代是1096年，邵叶是北宋人，所以我说怀素《自叙帖》在北宋已经存在了。然而没有人看到怀素亲笔写，所以我的结论是很保守的，我不敢说这是真迹。北宋当然跟怀素的时间接近了，但是中间还有五代，他又不是北宋初期的人，所以我只能说怀素《自叙帖》北宋已经存在了。宋、明人跋皆真，因为宋朝、明朝人的题跋一个一个去对，跟存世的苏辙、蒋璨等所有人的书法进行对比，绝对都是真迹。明朝题跋者有吴宽、李东阳。吴宽、李东阳的书法流传很多，很容易比。所以，最后的结论：墨迹本是水镜堂刻本的母本，水镜堂刻本由于是完全按照石头的长度，

就把骑缝印也改变位置了。

我在《书法鉴定：兼怀素〈自叙帖〉的临床诊断》这一本书里面讲到："本文的目的只在于检验《自叙帖》是否为'摹本'，笔者并无意断定这是怀素真迹。"因为有一分证据说一分话，它的下限是北宋，但是如何证明这是怀素亲笔写的？现代人有书写时的照片为证，将来照片也有合成的，不能作为确切证据。我当时就这么写："《自叙帖》帖文书迹极可能不是真迹，极可能出自苏舜钦之手。"可是有人说我后来又推翻了自己的说法，但是我从来没有说过怀素《自叙帖》是真迹。我也曾经说明，即使证明南宋初的赵鼎的"赵氏藏书"印是真的，也并不能说明墨迹本是真的，南宋的印怎么能证明唐朝的怀素《自叙帖》是真的呢？只能是说南宋人收藏了这个帖子。我也并无意说明墨迹本为真，只是为了提早此卷的断代。因为有的人说是明朝人写的！宋朝人的印都是真的，怎么能说成是明朝人的摹本呢？所以，这时候印章就帮助断代。但是举个例子来说，你爸爸的印章你也可以拿去银行领钱。有些国家的银行是用签名，但一个人的签名也有很多变化。

《自叙帖》在宋、元流传尚多，北宋至少有五本。其中有真迹也有摹本，而"摹本如真迹"！苏液一本，这是根据米芾的文字，他听说苏液这个人收藏一本；第二条是米芾自己亲眼看见的，他说苏舜钦补书本，传长子苏泌，是苏家的，第一个是苏液有一本，又有苏舜钦补书本，这个很重要。研究怀素《自叙帖》，大家都知道，长卷的第一张纸糜烂了，可能泡水了，发霉烂掉了，到了苏舜钦的时候，他学怀素的字迹，另外换了一张纸，重新模仿怀素的笔法，补了这一段的字，而这一本，应该是真迹本了，传给他的长子苏泌，这是米芾亲眼看到的，所以米芾看到过一本真迹；第三条，还有一个苏沂本。你看苏液、苏沂，都是他们这一家的人。苏沂擅长做摹本，米芾就曾经收藏一本，他说跟真迹差不多，"一如真迹"，分辨不出来。在米芾那个时代都看不出来，流传到现在，一定是更看不出来了；第四条，蜀中石扬休本，这个是根据曾纡所记，他说黄庭坚根据此本临了数本。有朋友批评黄庭坚，说："你的草书写得不好，因为你还没有看过怀素的草书"，后来他有机会在四川看到石扬休收藏了一本，他就临了好几本。依黄庭坚的性格，绝对不会跟怀素的书法临得一模一样；第五条，冯当世本。冯当世名字叫冯京，他这一本进入了北宋内府，这个也是根据前人曾纡所记；第六，唐憨，号通叟，这一本，是根据黄伯思的题跋。所以，根据上述文献，北宋的时候至少有五六本。有人说"一如真迹"，都分不出来。

这个情形是什么情形呢？以后会讲。

到了元代的记载里面，我查到的至少有五六本。更出乎意料的是，它们都“如出一手”！第一条，胡祇遹，元代人，他题怀素《自叙帖》，第二行说：“怀素《自叙帖》，余所见凡五六本，帖书如出一笔。”他所见的五六本，帖书好像是一个人写的，古时候又没有印刷品，是用手工，同一个人写才能做到。但是我刚才讲过，怀素自己可能写一百本，甚至于一千本都可以，但嗜酒的他绝没有两本可以写得一模一样的；第二条，王恽跋他手临怀素《自叙帖》，可见他也临了一本，并且在题跋里面记其所见有“三本”，“一真二伪”，他可以区分真伪；第三条，袁桷说：“凡见数本……然子美所补皆同，殆不可晓，善鉴者终莫能次其后先。”这个很奇怪，他一个人就见了好几本，我前面讲过，第一，怀素《自叙帖》台北“故宫博物院”墨迹本第一段相传都是苏舜钦补书，因为烂掉了，苏舜钦模仿怀素的书法，去补写的。“然子美所补皆同”，怀素《自叙帖》可以写很多，不是每一卷都是同样的第一纸烂掉了，都是同样要苏舜钦去补，这就太奇怪了！他可以有十本留下来，有一本烂掉，或有几本烂掉，都可能，但是都是烂掉第一纸，都要苏舜钦去补，就太奇怪了。而且，他说“殆不可晓，善鉴者终莫能次其后先”，补得都一样，善于鉴别的人都看不出哪一本好。

怀素《自叙帖》三胞本的问题

我第一次跟人家辩论的时候，说怀素《自叙帖》在北宋时期就有了，后来在日本发现（图 17 中间一段），本来是珂罗版印刷的，这一卷不完整，只有三段，台北“故宫博物院”藏本共有十五段。这三段有骑缝印。

“朱”字旁边都有骑缝印，这是一张纸。第二张纸在这儿是骑缝印，“张公”这里有一排骑缝印，位置都一样，一模一样，字的大小一样，每一行的字数都一样，写的时候有时候这个字大一点，那个字小一点，下一次反过来那个字大一点小一点，总会有一些变化，不会写得一模一样。刚才讲还有一个刻本，刻本也是一模一样，这里“开”字写法都一样。这个“来”字，一模一样，属于三胞本。（图 17）

“墨迹本”和“契兰堂本”比较：大家看清楚一点。首先，我们过去都知道有契兰堂本和墨迹本很像，是一定有前后的关系，母子的关系。看这一行就清楚了，“开”字，一模一样，随便找什么字，都一模一样，例如“士拔山”三字都一样。所以，它们是三胞本里面的两胞。这是后面一段，看字的大小，“张

旭”、“醉来信手两三行”，“来”字不是很大吗？很长吗？三本都是一样的。再看每一行起头的字都一样，结尾的字都一样，这是很难的，不可能的。如果自己写草书的话，肯定会有大大小小，这一行字多一点，下一行的字数绝对不一样，所以这绝对有子母关系或母子关系。

“墨迹本”和“流日残卷本”比较：流到日本的那一个残卷后面有一题跋（图 18），跟墨迹本不同，没有关系，这个题跋很重要，是 1219 年题的：“素师长沙人，其书乃藏之修水山谷先生家，嘉定己卯仲冬”，同样的字：“先生四世孙”。“先生”是指谁呢？黄庭坚的第四代的孙子。他的名字叫黄存之，“携以游岳麓”，将其带到了湖南的岳麓山，“潭人滕仲因获观于楚村”，“且叹物之聚散如此”。这是南宋时候，他写得很清楚，1219 年，嘉定己卯，他说这个卷子（流日残卷本）是黄庭坚先生家藏。

过去我们都说黄庭坚没有收藏过怀素的《自叙帖》，这里出现了黄庭坚的家藏。这个题跋的人叫滕仲因，目前也没有找到他的其他书迹，但是一看，这是南宋人的书迹，我绝对相信这是南宋人腾仲因的真迹，而且是黄庭坚的后人拿出来请他题的。又有一个是倪祖义在 1228 年的题跋（图 19），他“观于西江官舍”，是在“绍定改元孟夏”。南宋就这两个跋，刚才说北宋就有五六本，在南宋只找到这一本。倪跋中提到：“苏氏自参政及子耆，子舜钦、钦子子激，四世好事有精鉴，亦张彦远之比，今此帖有建业文房印，本李氏旧物，其它如佩六相印之裔、许国后裔、武功之记、四代相印，皆苏氏也。”这几个印都是苏氏的收藏印。“真迹逾三百年，纸墨尚新，流传不知几家矣。把玩之余，抚卷太息。绍定改元”，这书法是绝对合乎南宋的时代风格，虽然我没有看到原件，也没有看到纸张，但从时代风格和书写的自然度来看，这是千真万确的东西。

有的人说日本这卷为什么和台北“故宫博物院”的墨迹本这么像？一定是墨迹本在出现了照相影印本之后，有人去模仿做的。现在我要推翻这个说法。

这个本子有三位日本鉴藏家的跋文，因为后面文字很长，为了节省印刷成本，所以都以排字印出来，没有把他们三个人的书迹（整个题跋）影印出来。三个人题跋（图 20）的年份很重要：1901 年、1902 年、1935 年，其中有一个收藏家还收藏过传智永的《真草千字文》，这个收藏家非常有水准。最重要还是题跋的年份。1901 年处于清代末期，那时哪有照相影印？原件还在紫禁城里，谁能到里面去做摹本出来？第二个就是如意山人谷铁臣 1902 年题的跋，就是刚才讲到，他收藏怀素《自叙帖》。第三者是外川内山松世。他最后说：“付玻璃版

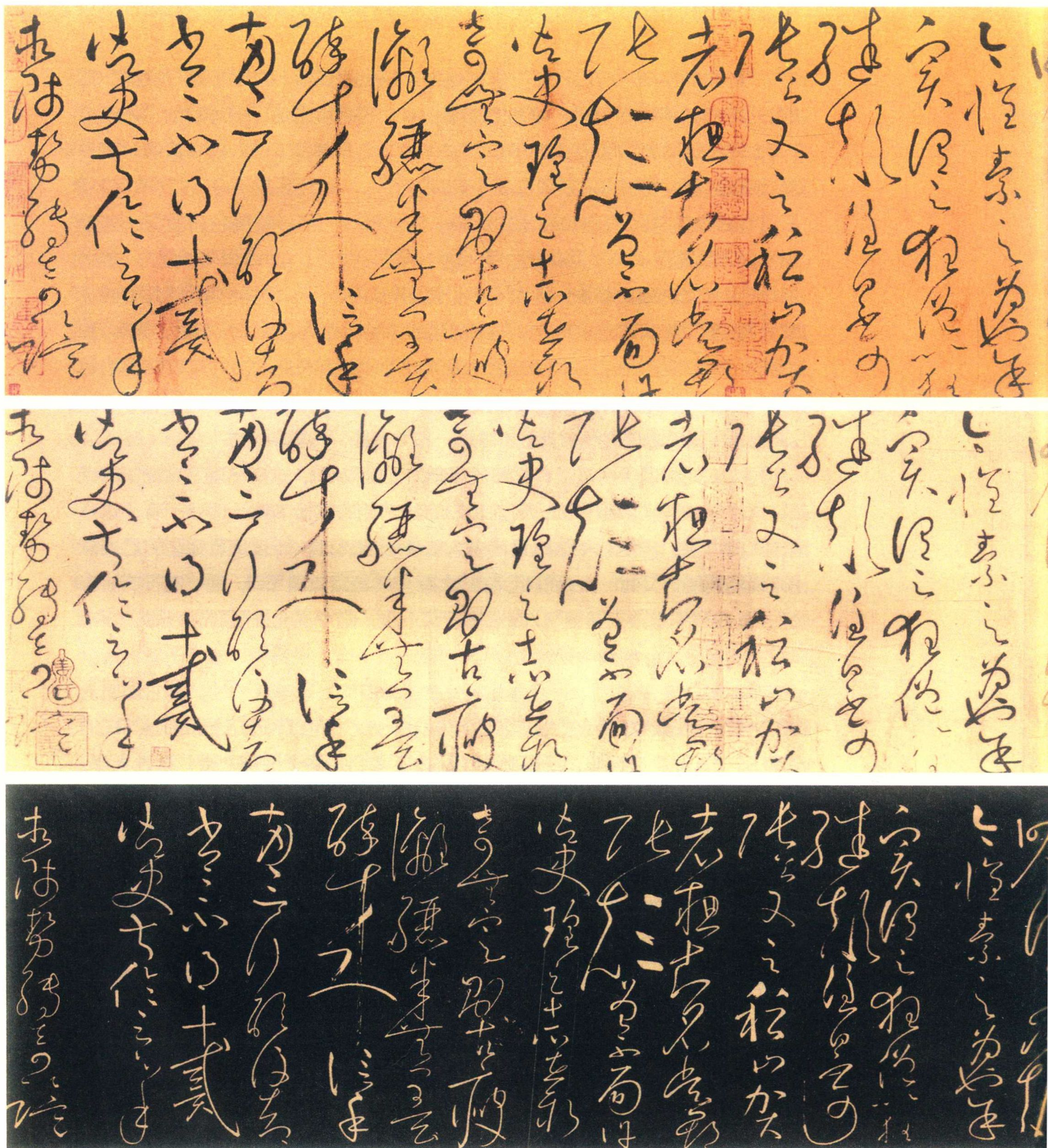
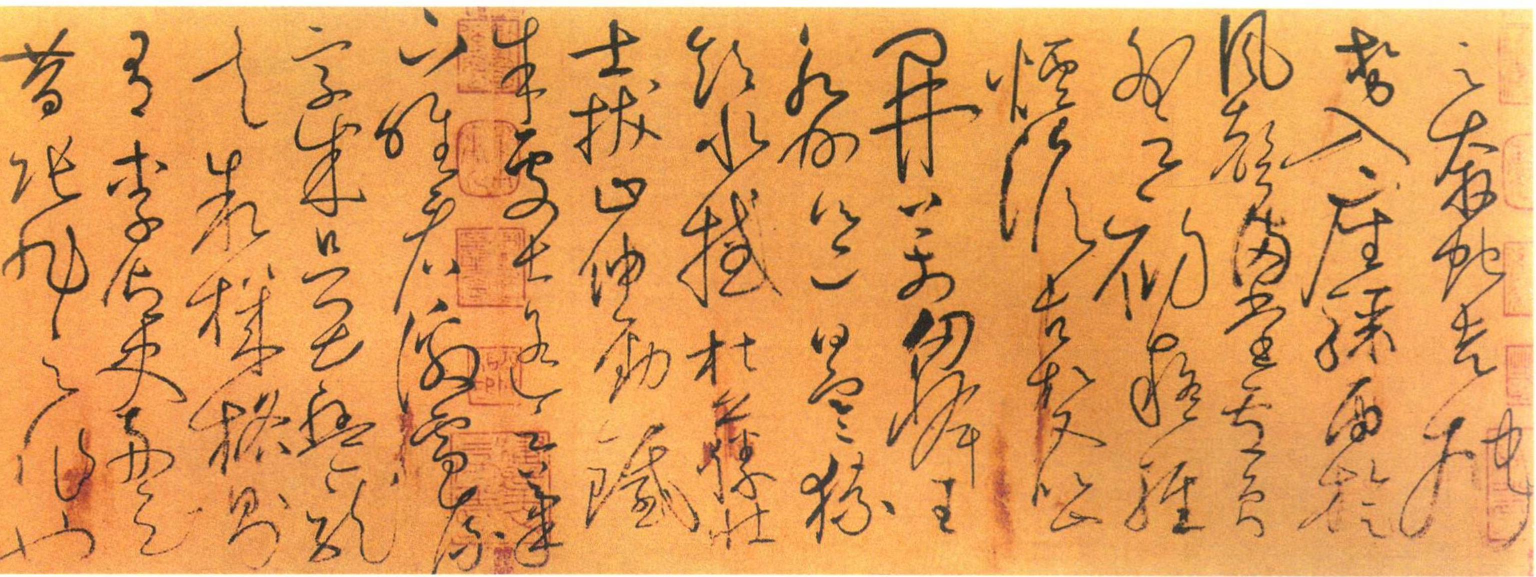
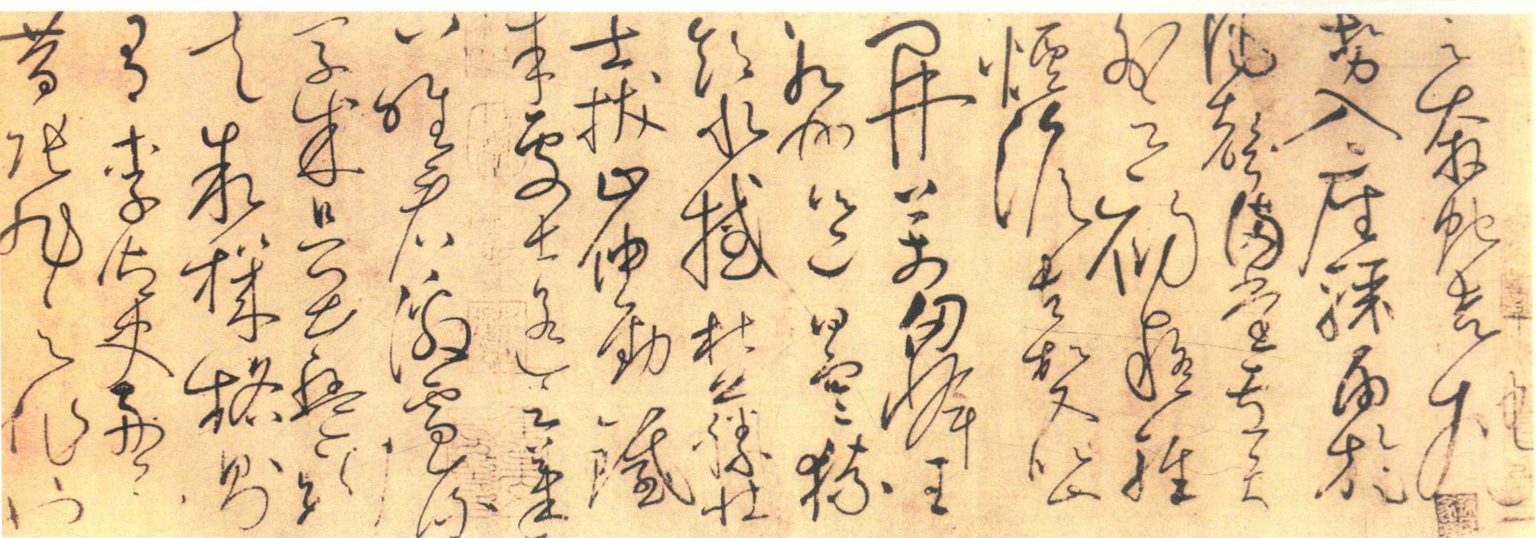
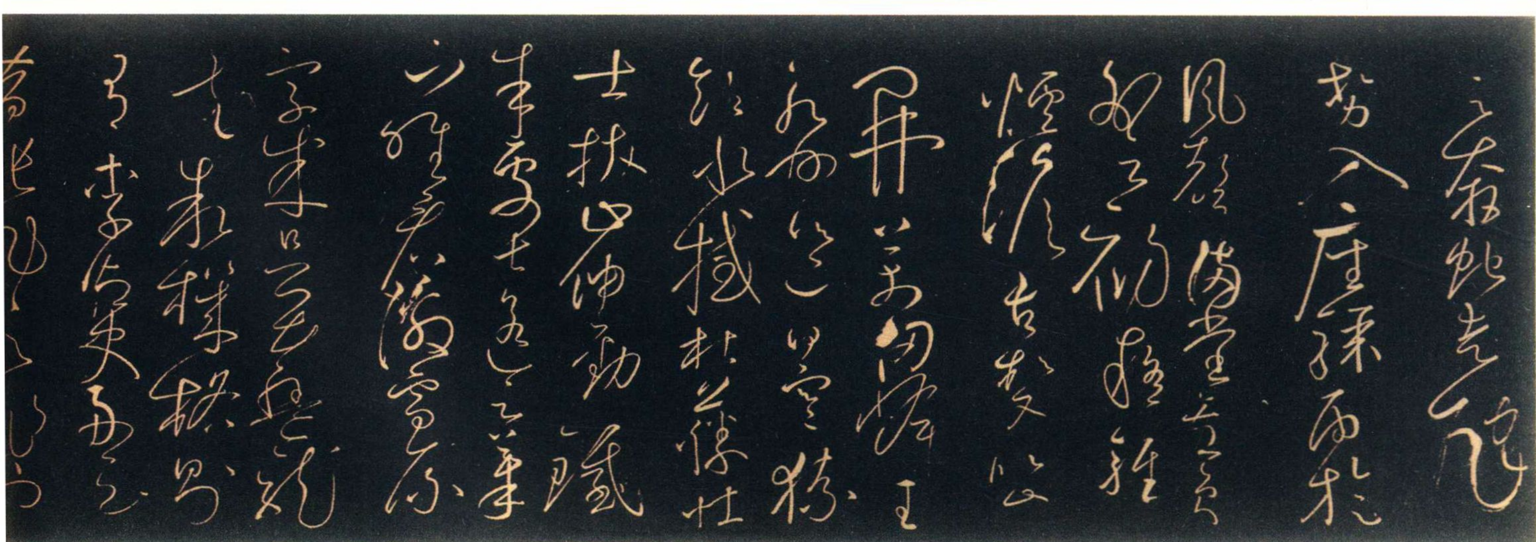


图17　怀素《自叙帖》三胞本：台北“故宫博物院”墨迹本（上）、流日残卷本（中）、契兰堂本（下）







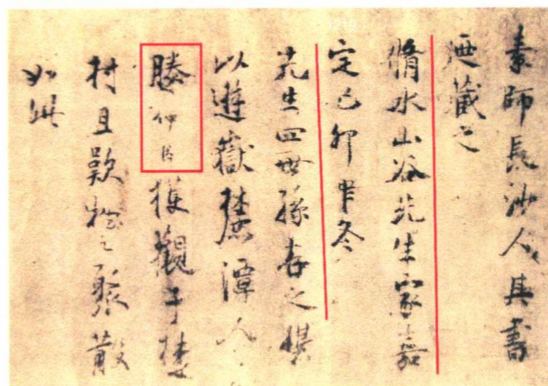


图18 流日残卷本上之南宋人滕仲因为黄庭坚四世孙题跋

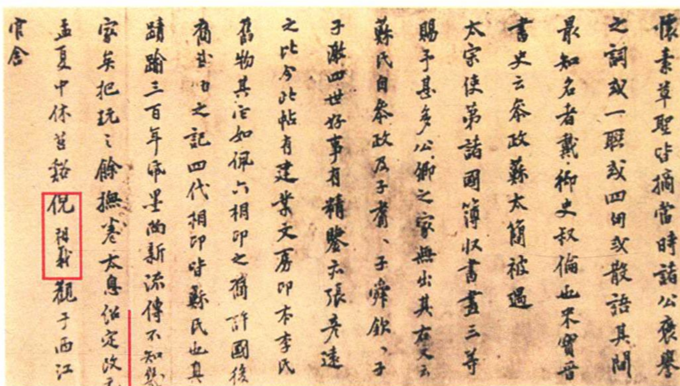
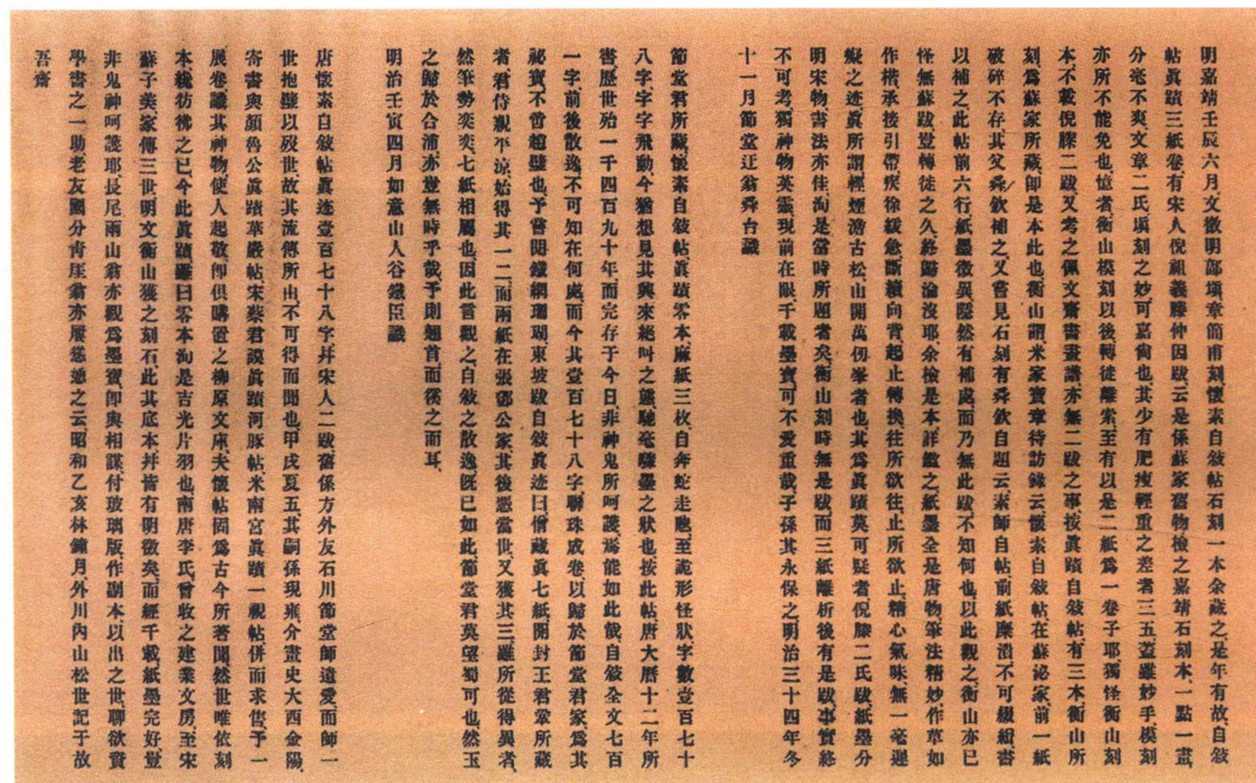


图19 流日残卷本上之南宋人倪祖义题跋



明嘉靖壬辰六月、文徵明鄙墳章簡甫刻懷素自敘帖石刻一本、余藏之、是年有故、自敘
帖真蹟三紙卷、有宋人倪祖義滕仲因跋、云是係蘇家舊物、檢之嘉靖石刻本、一點一畫、
分毫不爽、文章二氏墳刻之妙、可嘉尚也、其少有肥瘦輕重之差者三五、蓋雖妙手模刻
亦所不能免也、憶者衡山模刻以後、轉徙離索、至有以是二紙為一卷子耶、獨怪衡山刻
本、不載倪滕二跋、又考之佩文齋書畫譜、亦無二跋之事、按真蹟自敘帖、有三本、衡山所
刻、為蘇家所藏、即是本此也、衡山謂、米家寶章待訪錄云、懷素自敘帖、在蘇泌家、前一紙
破碎不存、其父舜欽補之、又嘗見石刻有舜欽自題云、素師自帖、前紙糜潰、不可綴緝、書
以補之、此帖前六行、紙墨微異、隱然有補處、而乃無此跋、不知何也、以此觀之、衡山亦已
怪無蘇跋、豈轉徙之久、終歸淪沒耶、余檢是本、詳鑑之、紙墨全是唐物、筆法精妙、作草如
作楷、承接引帶、疾徐緩急、斷續向背、起止轉換、往所欲往、止所欲止、精心氣味、無一毫遲
擬之迹、真所謂標煙游古松、山開萬仞峯者也、其為真蹟莫可疑者、倪滕二氏跋、紙墨分
明宋物、書法亦佳、洵是當時所題者矣、衡山刻時無是跋、而三紙離析後有是跋、事實終
不可考、獨神物英靈、現前在眼、千載墨寶、可不愛重哉、子孫其永保之、明治三十四年冬
十一月節堂迂翁舜台識

節堂君所藏、懷素自敘帖真蹟零本、麻紙三枚、自奔蛇走虺、至詭形怪狀、字數壹百七十
八字、字字飛動、今猶想見其興來絕叫之態、馳毫驟墨之狀也、按此帖、唐大曆十二年所
書、歷世殆一千四百九十年、而完存于今日、非神鬼所呵護、焉能如此哉、自敘全文七百
一字、前後散逸、不可知在何處、而今其壹百七十八字、聯珠成卷、以歸於節堂君家、為其
祕寶、不啻趙璧也、予嘗閱鐵網珊瑚、東坡跋自敘真迹曰、僧藏真七紙、開封王君榮所藏
者、君侍親平涼、始得其一二、而兩紙在張鄧公家、其後思當世、又獲其三、雖所從得異者、
然筆勢奕奕、七紙相屬也、因此嘗觀之、自敘之散逸、既已如此、節堂君莫望蜀可也、然玉
之歸於合浦、亦豈無時乎哉、予則翹首而俟之而耳、
明治壬寅四月如意山人谷鐵臣識

唐懷素自敘帖真迹壹百七十八字、并宋人二跋、舊係方外友石川節堂師遺愛、而師一
世抱璧以歿、世故其流傳所出、不可得而聞也、甲戌夏五、其嗣孫現乘、介畫史大西金陽、
寄書與顏魯公真蹟華嚴帖、宋蔡君謨真蹟河豚帖、米南宮真蹟一觀帖、併而求售、予一
展卷、識其神物、使人起敬、仰但瞬瞪之柳原文庫、夫懷帖固為古今所著聞、然世唯依刻
本、梗彷彿之已、今此真蹟、雖曰零本、洵是吉光片羽也、南唐李氏、曾收之建業文房、至宋
蘇子美家、傳三世、明文衡山獲之刻石、此其底本、并皆有明徵矣、而經千載、紙墨完好、豈
非鬼神呵護耶、長尾雨山翁亦觀為墨寶、即與相謀、付玻璃版、作副本、以出之世、聊欲貢
學書之一助、老友圓分青厓翁亦履慫慂之云、昭和乙亥林鐘月、外川內山松世記于故
吾齋

图20 流日残卷本《自叙帖》后三位日本鉴藏家分别于1901年、1902年、1935年的题跋文字

做副本”，也称之为玻璃版或珂罗版。所以 1935 年就印出来了，但比民国时北京延光室印的要晚，延光室在 1926 年就已经开始珂罗版印行怀素《自叙帖》了，但日本的《自叙帖》印本与延光室的印本是没有关系的。所以，在清代末期这一卷就流传到日本了，不可能是某一个人看到珂罗版以后做的高仿，这一点非常重要。

我用台北“故宫博物院”墨迹本跟日本这一本比较（图 21）。同样的字，经过剪切，我都无法分辨，两本互有劣优，同一个字，一笔比较粗一点，另一

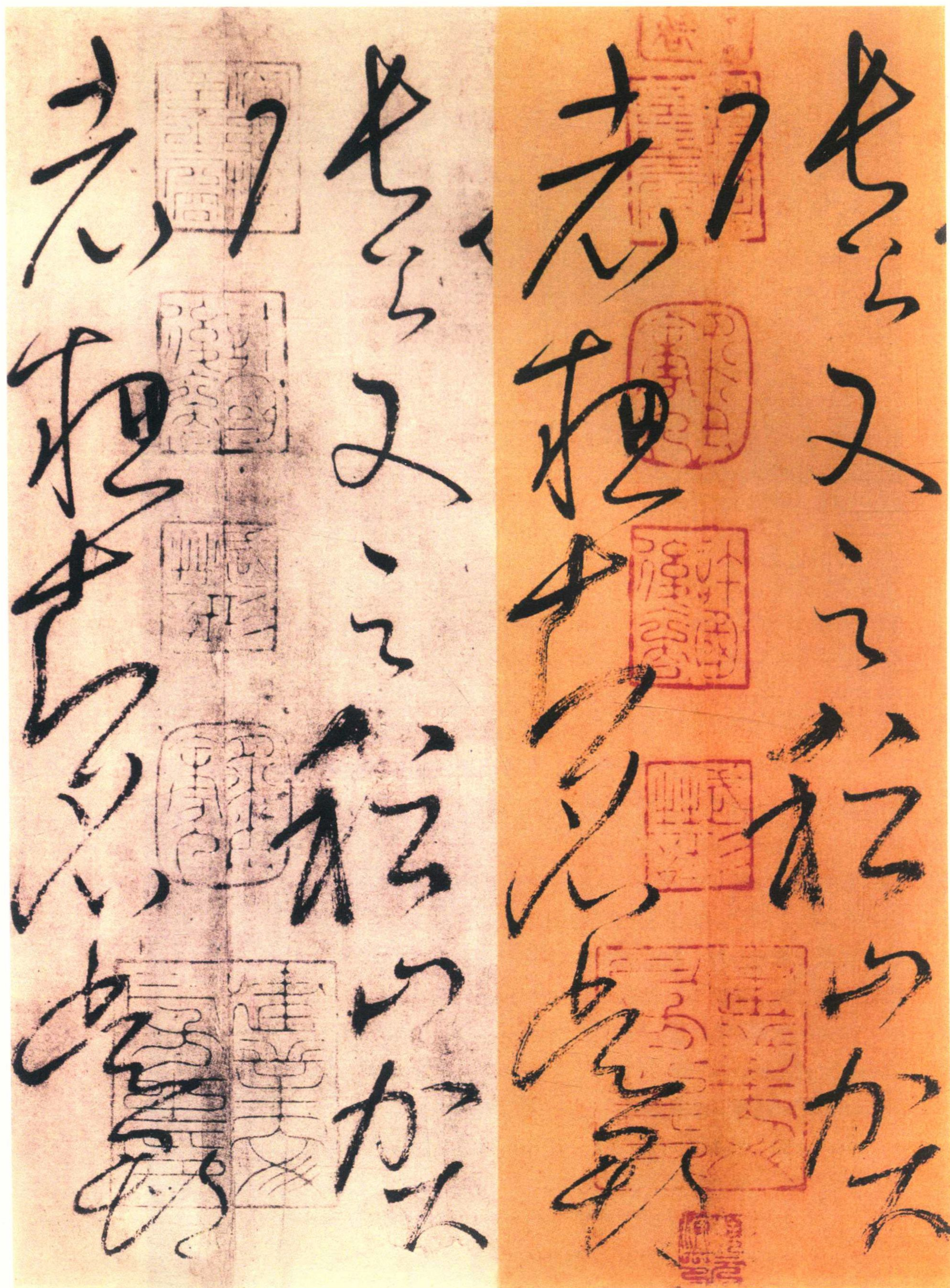


图21　流日残卷本《自叙帖》（左）与台北"故宫博物院"《自叙帖》墨迹卷（右）形神俱似，且钤同一套收藏印，可证出自北宋同一工厂之量产品

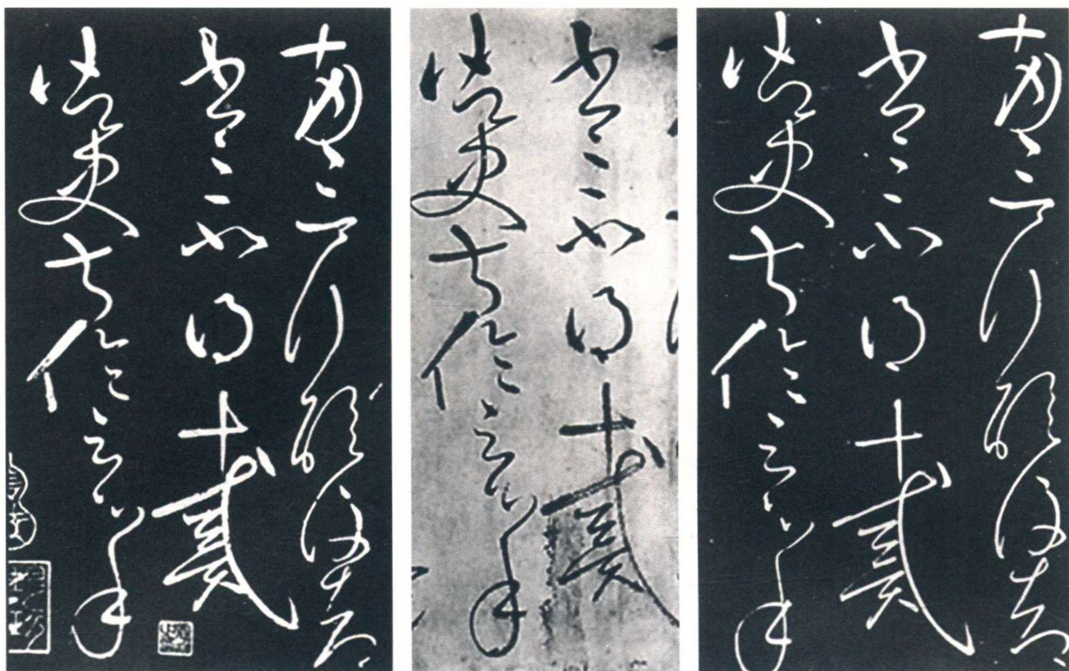


图22 怀素《自叙帖》三胞本

本细一点，两本的字也完全一样。但是你可以从转折的地方知道，这两本不是钩描，是不同的两本。粗一点，浓一点，枯一点，不会完全一模一样，但是这个绝对不是两本照相影印本，是各自的两本。

墨迹本跟刻本之间的关系

右边的是契兰堂刻本，左边这个不是刻本，是流日残卷本的反转片。这几个收藏印是日本收藏本上才有的。中间的是台北“故宫博物院”藏本，这两行比较起来，就是三胞本。（图22）

现在这两本看图就可以分出来了（图21）。右边的彩色本是台北“故宫博物院”藏本，左边灰的是流日残卷本。下面的印章是同一个印，这个“许国后裔”虽然位置有差异，但还是同一套印。台北“故宫博物院”本跟“契兰堂本”比较（图23），这里可以看到“契兰堂法帖卷五”，所以，这里印章也不一样。拿“醉来信手两三行”的“醉来”这两个字比较（图24），这个“来”字都写得特别长特别大，可是有一些不同。台北“故宫博物院”本和契兰堂本重叠比较，两本可以重叠，非常接近。

再讲印章。同样的一套印章，刚才题跋里面提到那几方印章（图25），有“佩六相”印、“舜钦”印、“许国后裔”、“武功之记”、“建业文房之印”，“建业文房之印”最大，都在下面。这是台北“故宫博物院”本的位置，同样64行、65行，这个也是64行。但是，“佩六相”印、“舜钦”、“武功”本来是第四个

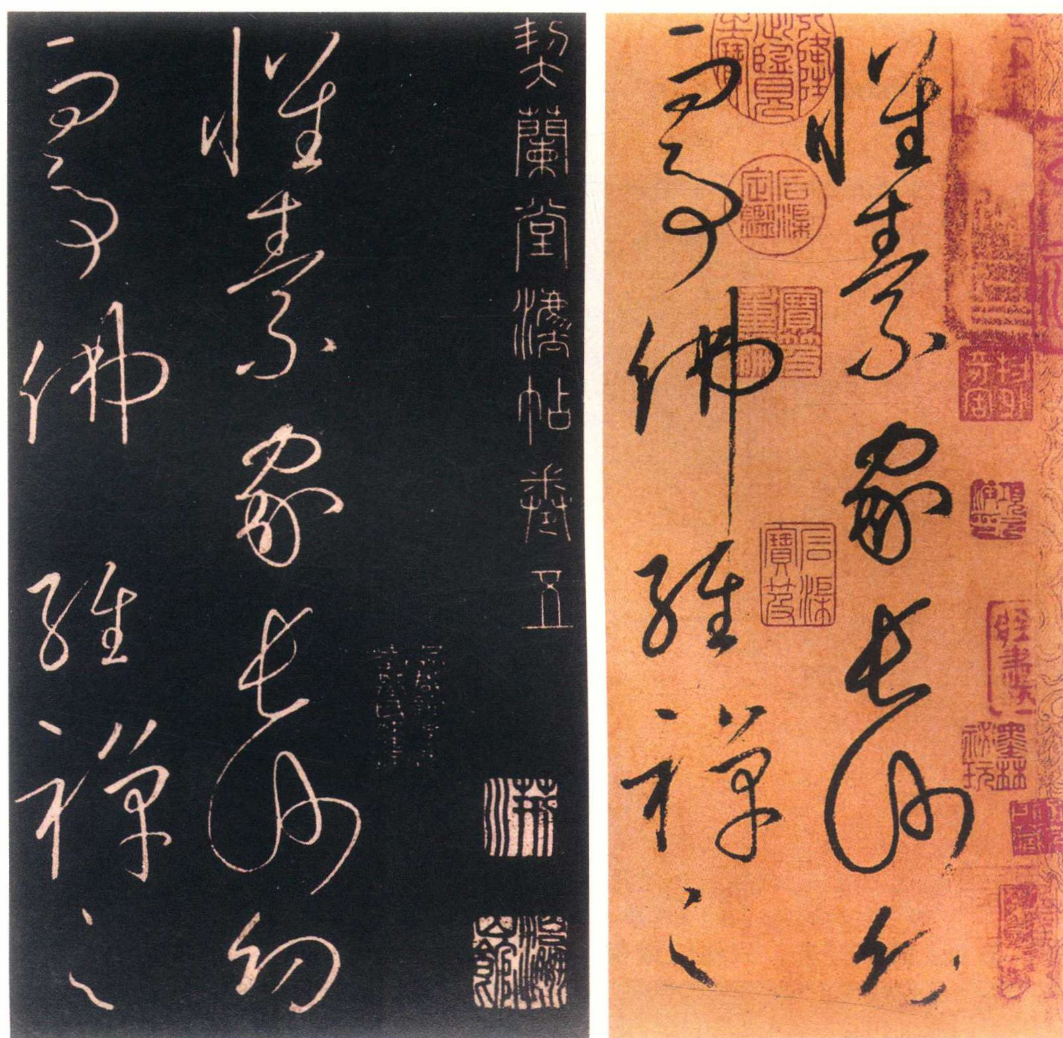


图23　契兰堂本《自叙帖》（左）与台北“故宫博物院”《自叙帖》墨迹卷（右）钤印位置也有不同



图24　怀素《自叙帖》三胞本（以“来”字为中心）



图25
台北“故宫博物院”
《自叙帖》墨迹卷（上）
与流日残卷本（下）钤印排列变化

印，却变成第三个印，“四代相印”位置又不一样了，但“建业文房”都在最下面，基本上排来排去，只是位置有一点不同，我仔细比较这几方印，是同一套印，这就太奇怪了！这么多本，结果同在一个人的收藏中，确实不可思议！

再来比较骑缝印的位置。刚才图表显示，现在看是同一套印（图 26），但是位置就有不一样，这里第二个是长方印，这个印排到这里来了。这两个排位一样，但是两个印位置有点不一样，这个印是“许国后裔”，位置有一点不同，但是比来比去是同一套印。因为它在接缝上，接缝中间有时候有裁切、重裱移位，所以要把它半个印半个印来比，这个“建业文房之印”（图 27），全印是在题跋上（“升元四年”这个题跋），在作品上面，这印就有接缝。

另外有一个“赵氏藏书”，是南宋的印，同一个刻本刻出来的同一个印章应该一模一样，可是每次重刻时就多多少少有一点不一样。把墨迹卷怀素《自叙帖》中南唐李后主的“建业文房之印”来与米芾《宝晋斋法帖》中的“建业文房之印”比较，米芾是鉴藏大家，在北宋最有名、最权威的，刻在《宝晋斋法帖》里面的南唐印应该是真的。我们以这个印做标准（图 28），仔细比较，注意“房”字下面的“方”字，两印的转笔弯曲度明显不一样。又如这个“之”字，也不一样，“建业”的“建”字也不一样。所以，这个印章（怀素《自叙帖》的“建业文房之印”）可能也是假的。这两个题跋上，刚才讲了苏辙的题跋，这个苏辙

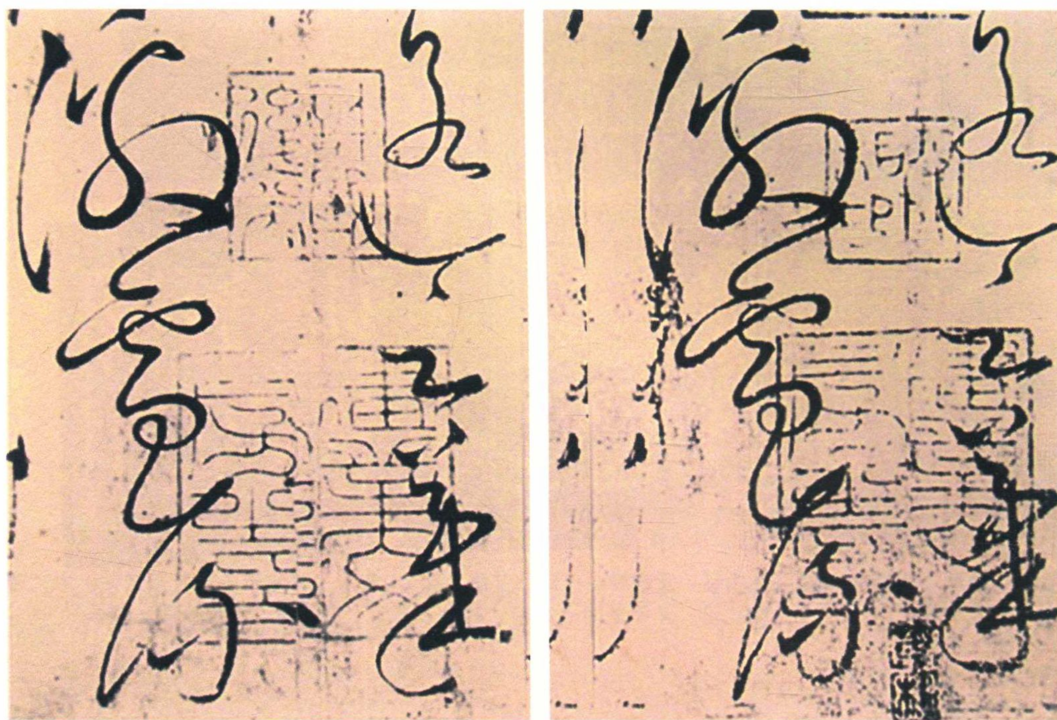


图26　流日残卷本（左）与台北“故宫博物院”《自叙帖》墨迹卷（右）钤印的位置差异

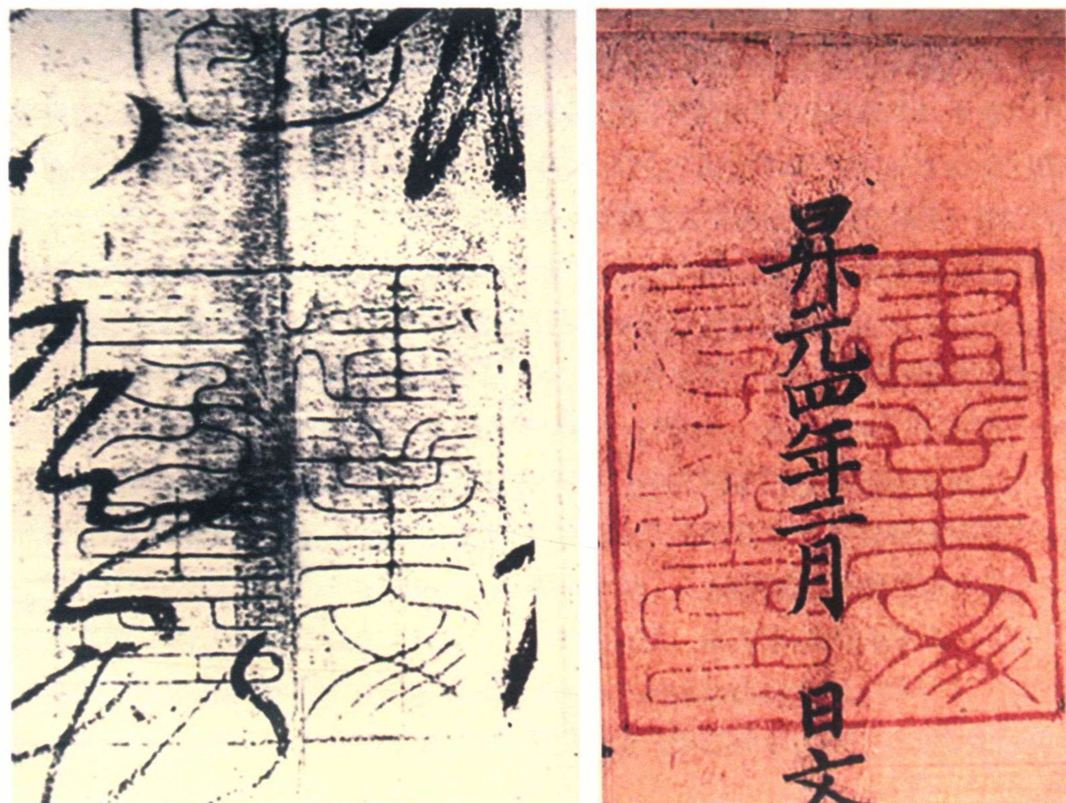


图27　流日残卷本《自叙帖》（左）与台北“故宫博物院”《自叙帖》墨迹卷（右）接缝处的“建业文房之印”对比

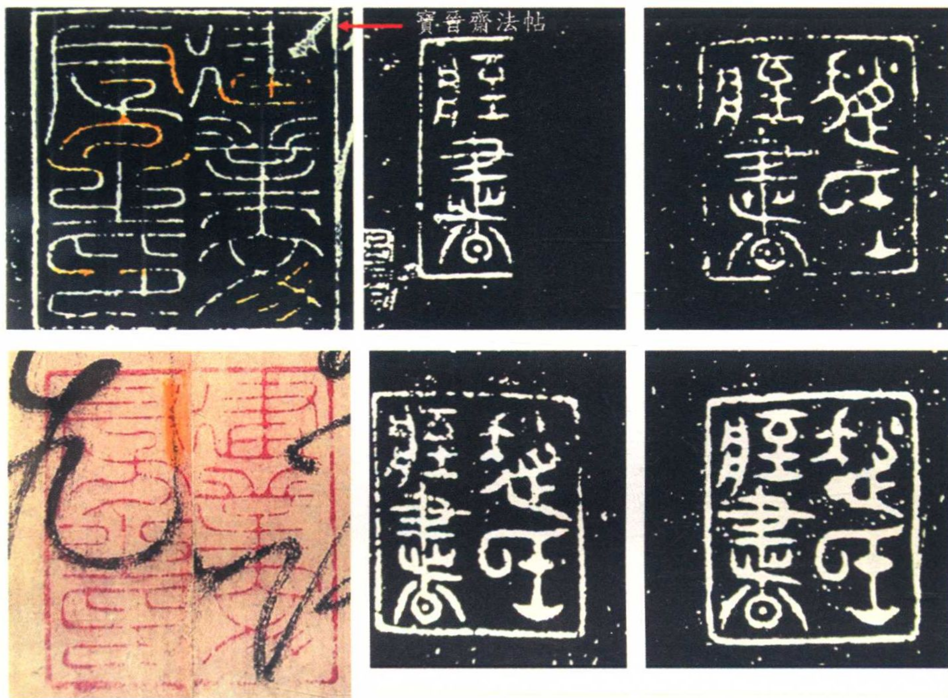


图28 台北“故宫博物院”《自叙帖》墨迹卷中“建业文房之印”（左下）与米芾《宝晋斋法帖》中“建业文房之印”（左上）相比较，并不是同一方印；右上下四印“赵氏藏书”出于同一刻本

的印，两个刻本都不一样，但是是同一个印没错。但是刻的时候，你要先描下来，不同的人描出来会不一样。描了以后还要描到木头上、石头上，又不一样，由不同的刻工再刻又不一样，所以都会刻得多多少少有差异。

这个“四代相印”（图 29）也是骑缝印里面的一个印，左上角是墨迹卷上的，中间这处好像是连起来的。同样的“印”字，你看这个不一样，这个有点歪。同一个刻工，同一个人去刻都不一样。

现在再讲文字方面，两本同样出现相同的颠倒文字，怀素《自叙帖》墨迹卷有一部分是引用颜真卿的文字（图 30），这个“模”字是他偶然多写的，“楷精法”三字，“法”“精”两个字错误地写颠倒了，它读起来的“楷精法详”不通，应该是“楷法精详”。我找到颜真卿的原文，颜真卿原文是“楷法精详”，不是“楷精法详”。原来墨迹卷上“楷精法详”旁的中间还多了一个钩，表示这两个字写颠倒了，你一次颠倒可以啊，为什么第二次还颠倒呢？我说他一天写三本都可以，如果他精力过人。但三本不可能一模一样，你看这墨迹本与刻本，不是同一套东西，是双胞本。题跋也是，两本均在“开元四年二月”重装，最重要的是同年同月重装，就是刚才讲的“银青光禄大夫兼御史中丞臣邵周重装”，刚巧有两本《自叙帖》都在南唐内府收藏，都需要重装，同时重装，哪有如此巧合的事情？

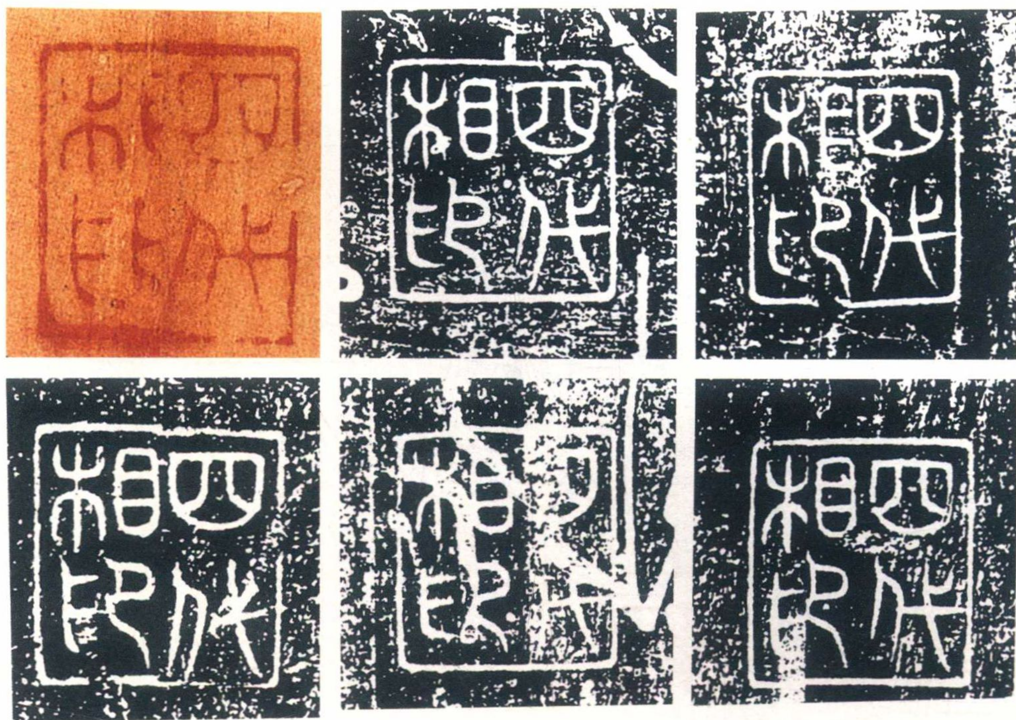


图29　四代相印：水镜堂刻本五印与墨迹卷（左上方）比较，五印均不相同，而中排上方一印与墨迹卷的“印”字同一篆法

再来看其他问题。刚才讲了“醉来信手”两三行，“来”字一个分叉一个不分叉，我的解释是这样的：原来怀素的真本比较粗一点，可是每一次下笔没有办法控制，细看不是一笔下去就分叉，而是他写的第一笔写得太细，又复笔再写一次，落笔也不够准，才会变成这样不自然的分叉。仔细看这个地方是两笔开头的，怀素自己写，不会再去描一下。同样的“来”字跟刻本之间进行比较，刻本也是比较粗一点，是一笔写成，跟这个类似，但是这台北“故宫博物院”墨迹卷就是两笔写成，所以这是不自然的地方。再讲三本之间的关系，你看有两个刻本，三个“来”字的写法，因为写得很快，总是有些不同。

所以，三胞本的客观状况是：第一，台北“故宫博物院”墨迹卷不是钩摹本，是映写本，偶然加复笔修正（就像“来”字那样，或者“入”字那样），台北“故宫博物院”墨迹卷绝对不是文彭所摹，宋人的题跋都是真的；第二，台北“故宫博物院”墨迹卷是水镜堂本的母本；第三，将台北“故宫博物院”墨迹卷与流日残卷本以及契兰堂本仔细反复比观，三本快速书写的字迹（共126行701字）忽大忽小，笔画粗细及结字完全相同，可以互相套合重叠，这是很重要的，因为同一人重复书写，不可能套合重叠。品质亦在同一水平，难分优劣。三本书于同年同月同日，这个太不可能了，当然他也许同一日内可以写几本，精力过人，可以写十本都可以，但是不可能会像这样接近。又三本同进南

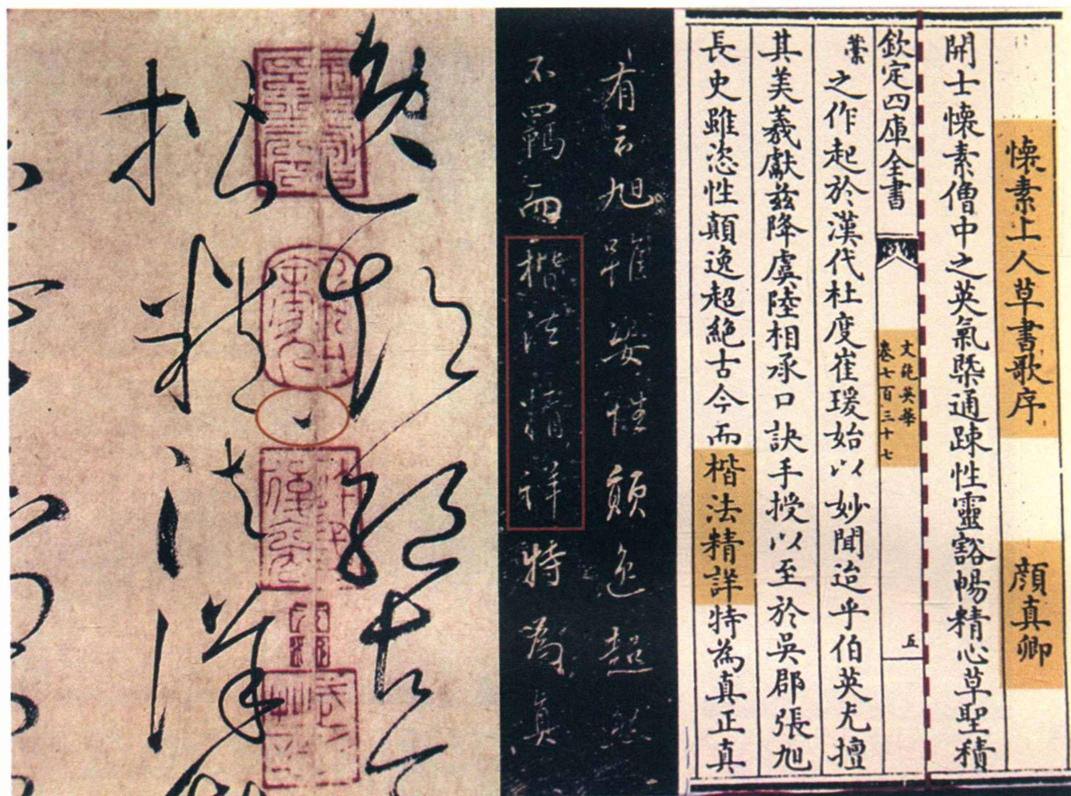


图30　颜真卿《怀素上人草书歌序》中书“楷法精详”，而《自叙帖》墨迹卷上书作“楷精法详”

唐内府，同时重装，又同时被苏耆、李建中题记，这个更不可能了。三本的骑缝、收藏印，包括南唐的印都是同一套印章，都是同一个工厂的。

结　论

此三本乃出于同一手笔经三度“映写”的“三胞本”，其中并无真迹。技法是依同一底本“映写”，方能如此接近。怀素本人一生可能重复书写《自叙帖》，但是绝无任何两本从头至尾可互相套合。又如多胞本中，如有真迹存在，必能分出高下优劣，只有同一人书写，才互有优劣，分不出整体的高下。所以，台北“故宫博物院”墨迹卷不是怀素亲笔的作品，但是无损于台北“故宫博物院”墨迹卷《自叙帖》自宋代以来的影响力，它还是国宝，光是后面的题跋就可称为国宝了。

有人说我根据珂罗版研究的结果可能不对，因为是印刷品，但珂罗版印得很好，而且我看了很多珂罗版本，我也看过原作，所以知道珂罗版跟原迹之间的差距有多少，我相信就是原件出现我也不会改变我的结论：台北“故宫博物院”墨迹卷不是真迹，是北宋人做的一个多胞本的手工映写的复制品！是同一个人做的。好，到此为止，谢谢大家！

第四讲

对日本所藏数件五代及宋人书画之私见



傅　申：1994年我回到台湾，有一个机构叫“何创时书法基金会”，他们要我每两年主办一个书法展，我就建议办一个“传统与实验”为主题的书法展，已经办了差不多十多年了，也有很多次，这个展览的名称就叫“传统与实验”。当时规定同一个书法家要交一件传统作品的同时，再交一件有实验性的作品。我们知道年轻人都喜欢创新，喜欢新花样，但假如没有传统的基础，你的创新是站不住、站不稳的。新而不好，新而不能持久，也只是明日黄花。所以，我鼓励年老的、传统基础深厚的书法家创新。“老树着花”，老树开一朵花也很好看，所以我鼓励他们创新。但是，有很多老的艺术家慢慢退出，因为创新对他们来说太难，但年轻人创新、搞新花样很容易，传统基础却又不够。所以，我鼓励学书画的人，对传统一定要下很多功夫，再加上时代性的表达，个人的创作才有代表性，才能持久。这是顺便讲一下。

我今天讲的，是批评日本所藏的五代与宋人的书画。今天要讲的这几张画，有李唐的，有所谓李成的，有所谓董元的；另一张大家可能不熟悉，叫胡舜臣，等一下我都会介绍。我把我个人对这几件作品的意见，讲给你们听。

我说，每个人看画都有自己的意见。你从年轻到成熟，每个人都有自己的路径，而每个人的路径都不一样，所以不可能每个人看法都一样。另外，从不同角度看同一事物也会不一样。我时常说，我们都是在瞎子摸象，因为大象很大，瞎子只能摸到一部分，每个人描述的形象是不一样的，但是你要尽量摸，各方面去摸，要摸到它的背，还要摸到它的头，整个都要摸。摸得越多，你的结论就越接近准确，接近真实，但是真正要百分之百了解一个人是很难的。你的朋友了解的你，你们现在了解的我，都只是片面的。你们不知道我小时候是什么样子，很多人以为我是书香世家，其实不是，我是在农家长大的。因为我姓傅，所以我很吃亏啊，作了一辈子“傅”（副）教授，永远升不上去。所以，我现在够老了，沈周、齐白石他们在这个年龄老早自己称“翁”，像“石田翁”、“白石翁”，所以我也自称“傅翁”，过瘾一下。

一、传李成《乔松平远图》之我见

这几张画，对于念中国绘画史的学生来说，可能都比较熟悉。大家先看这张，传李成的《乔松平远图》（图1）。我要你们仔细地看，先看一下，然后决定这张画是不是李成，是谁画的。你们看这张画，画得非常好，是一张好画，是日本澄怀堂收藏的。因为这张画有李成的款，所以他们一直把它当作“李成”。



图1 宋 李成（传）《乔松平远图》 澄怀堂美术馆藏



图2 宋 李成（传）《寒林图》 台北“故宫博物院”藏

你们仔细看，一棵比较近的松树，另一棵松树稍远，还有一株枯的树干。它们生长在土石堆上，这个石头圆圆的、有立体感，后方还有一层层圆的土石堆，有枯枝从旁边生出来，枯枝之外，还有一些点叶树，是用淡墨点的，要仔细的看。右方还有半棵点叶树，两边峡谷中间有流水，你看这个水口的画法，一层一层向远方推出去。所以，这张画叫《乔松平远图》。

水口前面还有瀑布，这个水流下来掩映在石头后面又流下去，形成波浪和水纹。我们看这石头的轮廓线很粗，里面的皴法属于云头皴一类。我举其他的李成作品来和这张画比较，如立轴《寒林图》（图2），旁边还有传为宋徽宗题的那几个字，是台北“故宫博物院”收藏的。但是，大家都不认为是原迹，也许代表李成原来有一路画是画这种风格，画这个构图，是平远的。我们读古代的书画著录，记载说范宽的画即使远看，那个山也好像就在眼前；但是看李成的画，你就是很近地看，看起来也很深远。就像刚才看到《乔松平远图》，好像有千里之遥的感觉。这张台北“故宫博物院”的画，跟《乔松平远图》的构图类似，但是大家从宋徽宗的书法还有绢的本身来看，好像没有那么古老。李成本来就很麻烦，为什么？早在米芾的时代，就有“无李论”，说没有李成的真迹留下来，他看到的都是仿本、摹本。后来辽宁博物馆发现了一张《小寒林图》（图3），大家认为这张是李成的真迹，我也不太清楚，因为那么古老的画真的是不太清楚，但是我今天讲的这张《乔松平远图》，我有结论。这张画在大阪市立美术馆，叫作李成和王晓合作的《读碑窠石图》（图

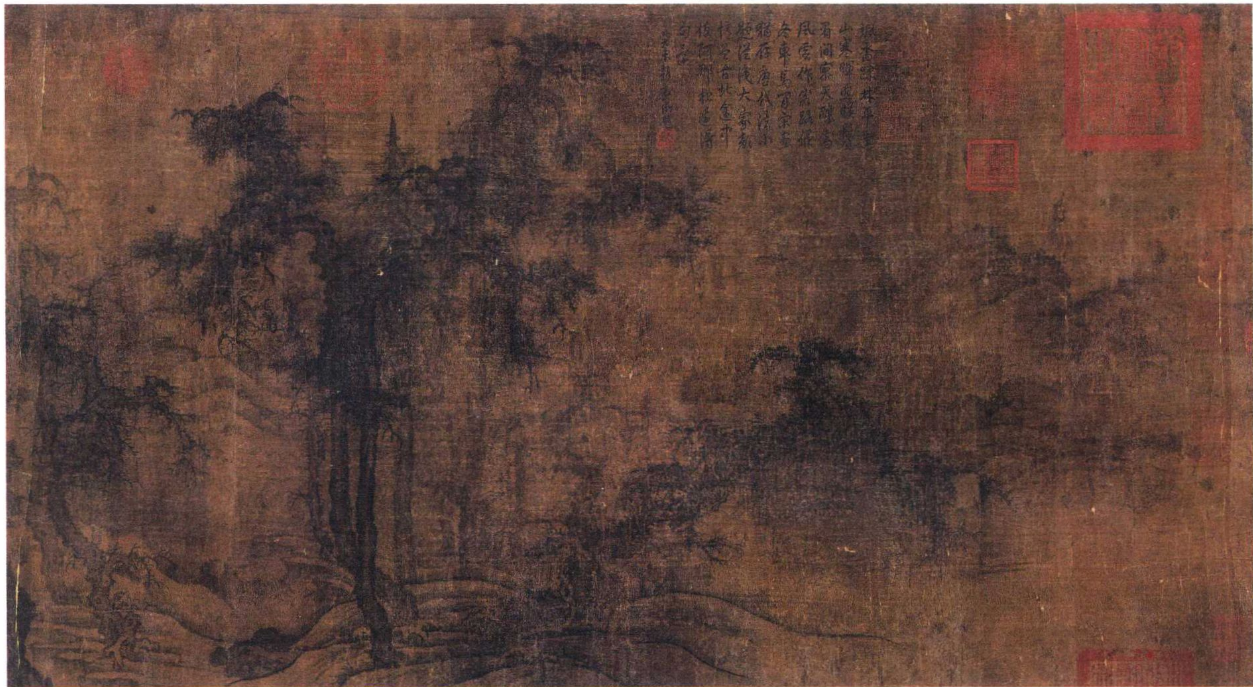


图3 宋 李成（传）《小寒林图》 辽宁省博物馆藏

4），一块巨碑，有寒林，这张也是相传，现在也不认为是李成的真迹，这几张画都和李成有关系。另一幅《晴峦萧寺图》（图5）在美国堪萨斯城的纳尔逊博物馆，是以前的馆长劳伦斯·席克曼买回去的，是一张很老的画。画的构图和范宽的《溪山行旅图》类似，中间有座大山，没有那么雄伟，但下面有村落，还有古塔，笔法很古老，绝对是一张北宋画，但我不知道是不是李成画的。这张绝对是美国收藏的宋画里面的一等好画，这张画的皴法和范宽的《溪山行旅图》类似，画得非常好，这张画也比较有画家气象。

台北"故宫博物院"有一张郭熙的画，大家都知道是《早春图》（图6）。这



图4 宋 李成、王晓（传）《读碑窠石图》 大阪市立美术馆藏



图5　宋　李成（传）《晴峦萧寺图》　纳尔逊–阿特金斯艺术博物馆藏

张画的状况其实很好，只有一部分有残破修补。因为用高科技一看，哪里修补，马上就看得清清楚楚，所以这张画大部分都是画家原来画的，而且郭熙有落款。很多中国古老的山水画没有款识，而这张是画家亲自在这里写 :“早春。壬子年郭熙画。”所以这个画名就不会混淆，为什么？如同每个人生下来，名字都是后来起的，大部分古画也都是没有名字的，所以在不同时代对同一张画可能会有不同的名字，导致到了这个收藏家手里，会变成另外一个画名，因为画家本人没有给名字。但是，这张画是少数古画中刚画完就起了名字的。

现在把《早春图》和《乔松平远图》两张画仔细比较，有的学者说这一类的构图——把主山放在中央，一座大山，巨碑式的构图——与范宽的画类似，但画幅下半部分有很多细节。这里有渡船，有村落，又有人物，还有寺庙等，深谷幽泉，小的瀑布。这里有松树，还有其他的树在旁边。从这个山谷里面看过去，一层一层推远，跟这张《乔松平远图》构图很类似，再加上这种像桃子形的石头，这种造型的石头，在所谓李成的《乔松平远图》里面也有，两幅画中的峡谷也很类似。下面我还要比较所有的局部。

图 7 右边是《早春图》的局部，有两棵主松在一起，右方有枯树，也有干枯的树枝，有淡墨点叶的树。这两画其实很像，两幅的笔法其实是一样的。还有要比较的，松针也很像，松针有各种画法，到王蒙、石涛还有各种各样的松针画法，但后来就变得格式化了，画成像扇子一样，大家都这样画。可是这里的松针不是，比较写实，有立体感。你看这一组松针是从中间生出来

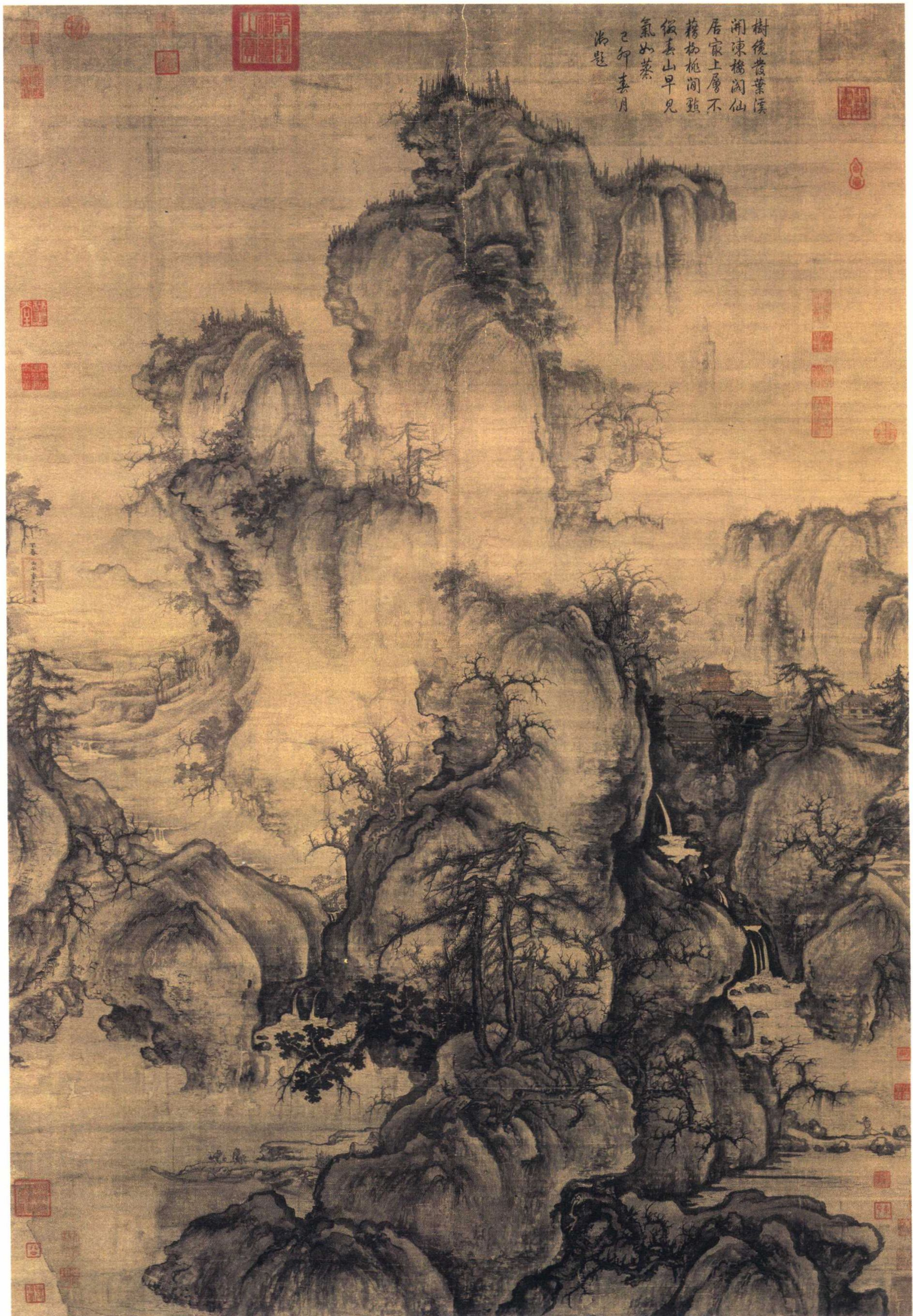


图6 宋 郭熙《早春图》台北“故宫博物院”藏



图7 《乔松平远图》（左）与《早春图》（右）之松干及枯树极相似

的，而且松针不是一般长，每个角度看，有长的有短的。两幅画中的松针一样，有长的有短的，有密的有疏的，画法是一致的（图8）。在所有历代画松的绘画里面，再也找不出有两张松树是这么像的了。你画松，历代画松都有不同的方法，各人都有各人的风格。这种聚在一起的松针，有疏有密，有长有短，但是后来程式化了以后，松针都是一般长，或者像手掌一样，像扇子一样，这样的画法绝对不是北宋人画的松树。

其实，两张图的局部作比较，一张是所谓日本的李成的《乔松平远图》，一张是台北“故宫博物院”的郭熙真迹《早春图》，久了以后，有时候连我自己也分不清楚哪一张是《乔松平远图》，哪一张是《早春图》的局部，可见这两张画是同一个人画的。因为一位老师的学生不会跟老师画得一模一样，每个人都有个性。你就是临摹老师的作品，也不可能完全不露本色，每个人有自己的特性，无形中会从笔下流露出来。在历代的古画里面，再也找不出两张画这么像的了。

那图9右边是《早春图》的局部，有松树，和旁边一个悬崖，还有一个大的山谷，这里一层一层推远。水口的画法是一层一层推上去，推到远山，隐隐约约，这两幅画的水口非常像。还有一些枯树枝，有点叶树，都很相似，这难

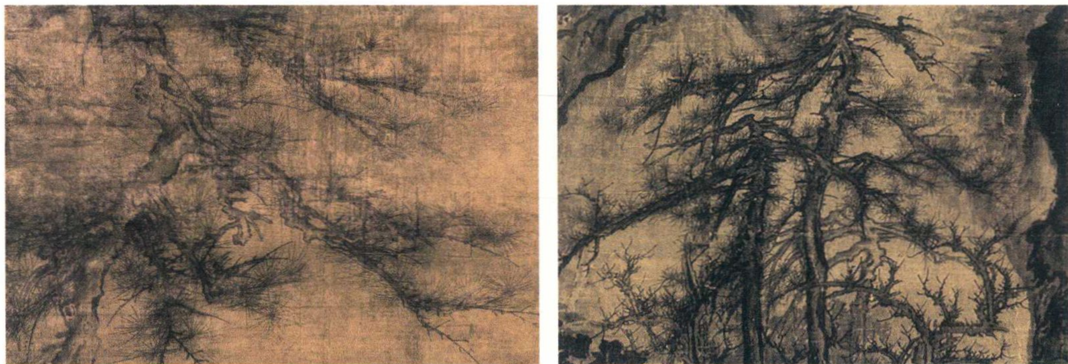


图8 《乔松平远图》（左）与《早春图》（右）之松针虽大小悬殊却是同一种画法和笔法

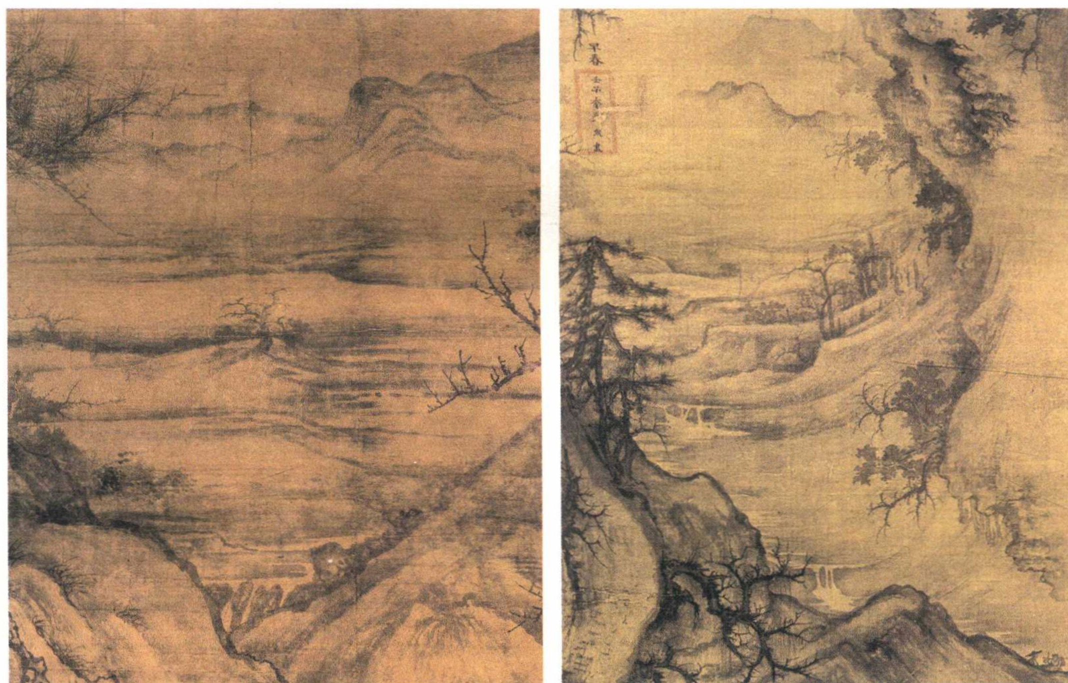


图9 《乔松平远图》（左）与《早春图》（右）中平远法及水口画法均出同一人

道不是同一个人画的吗？再看石头的皴法，上一次在浙江大学，我演讲完，学校有一位大学二年级的同学，给我看一张他自己画的画，画得很好，我说像郭熙，因为皴法是郭熙。但是他前面的松树用笔太细致，前后的松树都是用细笔画出来的，没有力量。你们看这所谓李成画的松树，等一下和郭熙的《早春图》对比。《早春图》里面松石的轮廓线非常粗，《乔松平远图》的松石轮廓线也是比较粗的，与里面的松林、树皮的皴法一样有粗细变化，而不是同一般粗，它的山石轮廓，不是用的细笔。而且两幅画中平远的部分表现方式也是一样的。

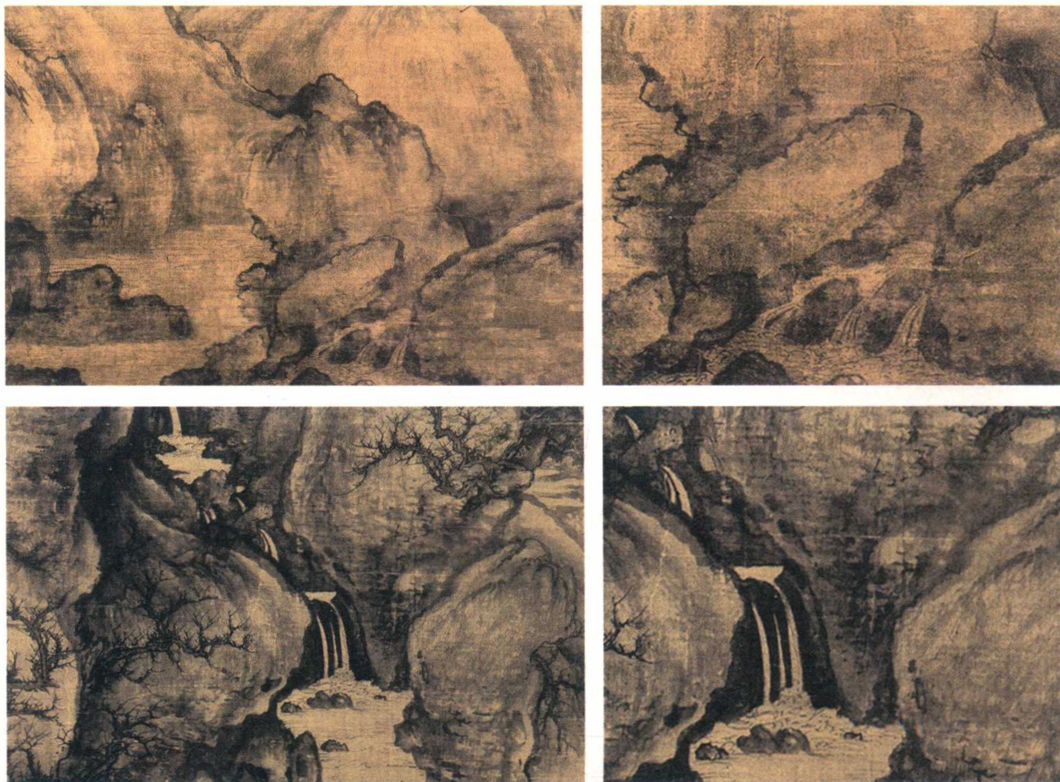


图10 《乔松平远图》（上）与《早春图》（下）之泉瀑及石法对比（注：右图为左图的局部放大）

看看其他的局部（图 10），我又分不清楚哪一张是哪一件作品的了。左右两张是同一张里面的局部，右方是左边这个部分的放大。这种瀑布的画法，还有水纹画法，瀑布流下去冲击水，水涌起来，涌动的那种感觉都是同一种画法。所以，我的结论是两张画出于同一个画家，而郭熙的《早春图》没有异议，是当今世界上最可靠的郭熙，那个题款好像跟画小树枝用的是同一支毛笔，而且很古拙。郭熙不是书法家，但那个一看就是很古老的画家的题字。

图 11 的两个局部皴法轮廓都很粗，里面加了很多浓淡的皴。还有一些横皴，这个上面是圆的，下面有很多零碎的表现方式。而这个表现方式在这个里面也有，这个也有横皴。所以，这两张局部虽然出自不同画里面，但也有同样的横皴画法，两幅立体的画法也类似，其造型很像，线条都是抖动的，然后重叠画好几层。这需要对作品看得非常仔细。

图 12 这两张局部的山石的石块造型很类似。郭熙《早春图》，一下笔轮廓这么粗，不是胸有成竹是不行的。这个石头上面的皴法造型，然后下面有横纹。另一幅的石头也是这样，上面有很粗的轮廓线。水口刚才已经比较过了，水面



图11 《乔松平远图》（左）与《早春图》（右）之山石皴法对比

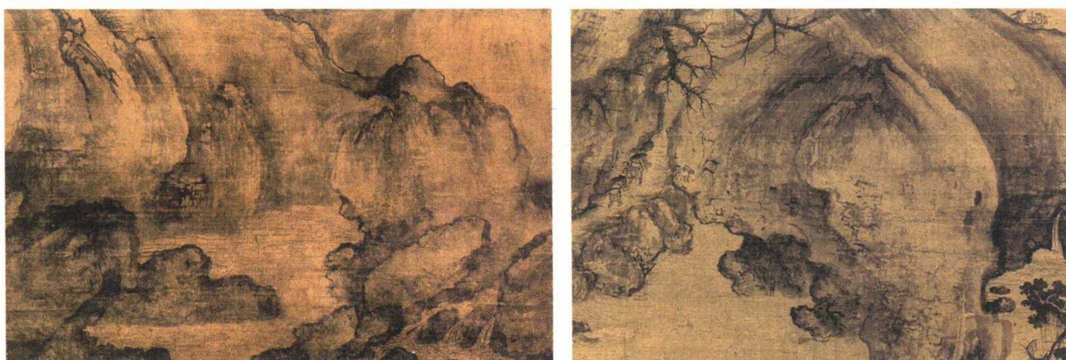


图12 《乔松平远图》（左）与《早春图》（右）之巨石之造型及皴法均极相似

都有很多横纹。

传为李成的这张《乔松平远图》是有款的，可是款是后加的。怎么后加？这个科技可以帮助。现在有所谓的紫外线灯，把房间所有的灯关起来，把紫外线的灯开起来，照在画上。不同时代或种类的墨色会出现不同的颜色，不是差异很大的颜色，是比较深或者浓的，或者会出现奇怪的颜色，这个灯像照妖镜一样，很多博物馆里面都有这种紫外线灯，后添的款很容易看出来。有时候古画本身是绢本，如宋画很多是绢本，时间久了就变得很暗，图章盖上去就不太清楚，这个也有方法：用滤光镜把那个看不清的图章显示出来。你们看这两张画像不像，因为郭熙是学李成的，但在近代画史上，齐白石的学生有画得跟齐白石一模一样的吗？张大千的学生，除非做假，要不然他自己的画绝对不一样。你们跟你们的老师学画，学他的笔法，到后来画成自己的样子，一定可以分出

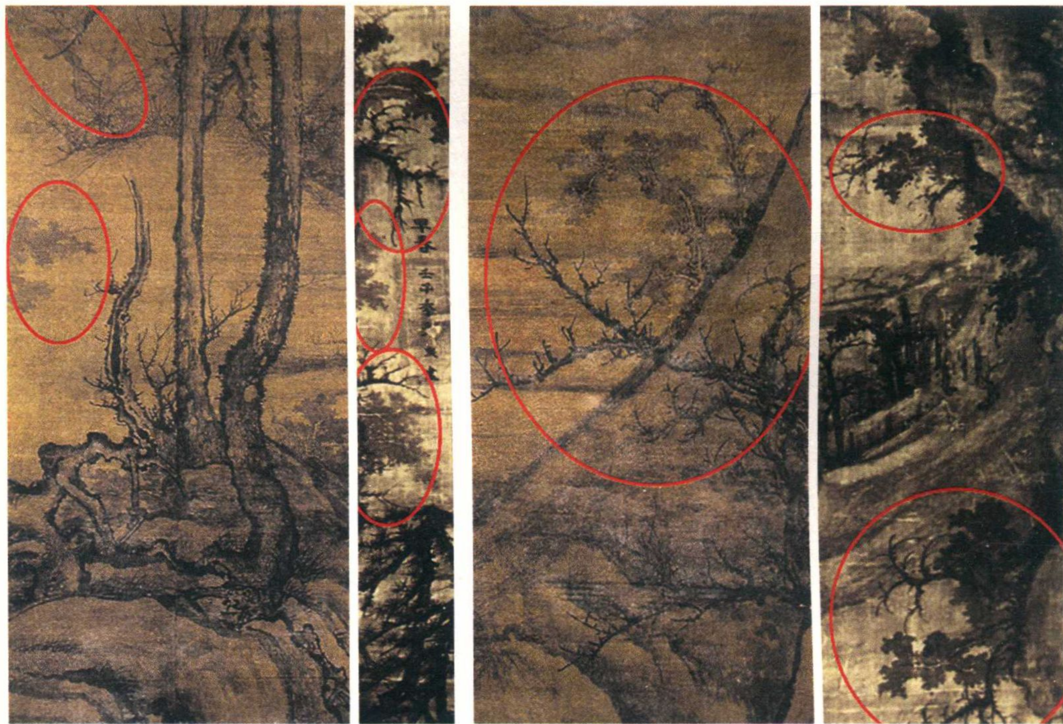


图13 《乔松平远图》（左）与《早春图》（右）之枯枝及点叶树比对

来的，因为你的成长背景和你的老师不一样，性格也不一样，你的摹仿力再强，拼命摹仿的时候会很像你的老师，但是平常画的时候不会那么像。

你们要找出它们的不同，因为即便是同一个画家画的，最后摆在一起也不会是一个样子的。我讲黄庭坚，你们要去听我对黄庭坚书法研究的演讲，把每一张公认的黄庭坚的作品摆在一起，没有两张在一起看起来是同一个人写的，不可能完全一样。你把你自己三年前、五年前的照片，团体里面的照片，请朋友认认看，把你从群体里面指认出来，很不容易的。我跟我年轻的时候当然不一样，我也曾经胖过，但是“有钱难买老来瘦”，所以我现在叫“傅翁”，就不能再胖了。

我还是证明这两张画是同一个人画的，你看这两张画里的石头，石头的造型、石头的整个体积、立体感，这种圆乎乎的石头都是很像的。它的轮廓线有扭动，还有一些横的皴法在下面，至少我认为是很像的。写论文最重要的就是自圆其说，要先能自圆其说再去说服别人，你要是不能够自圆其说就不行。我时常告诉我的学生，写一篇论文要跟别人辩论，等于自己跟自己下棋，你自己下了这一步，看看对方会怎么样下，怎么攻击你，对方攻击你以后要怎么样防

备，这样的话会写得比较严密一点。就是说，你尽自己的能力，各方面用逻辑思考，看看有没有什么漏洞，尽量自己做到没有漏洞，能够自圆其说。现代人的很多事情有时都不清楚，我现在还活着，生年就有两种说法，一个是身份证上的，一个是我妈妈告诉我的。一般都是用身份证上的是不是？但是身份证上那个是错误的。

我们再看图 13。我要解释这个圈出来的地方，有枯树、有点叶树，这是同一张画，都是《早春图》；左边是日本的那张《乔松平远图》，有枯枝，有点叶树，这里后面也有很多点叶树，小的，看不清楚。轮廓线很粗大，古人画轮廓线，不需要那么细致，整个都画细致了，就像刺绣一样没有力量。《早春图》很清楚地写着图名“早春”，以及“壬子年郭熙画”，这是古拙的隶书，用笔就像这些枯枝一样，好像是用同一支画笔来写字，这个也很自然。而在这个所谓李成的《乔松平远图》里面，有点叶树，也有枯枝，刚才这个笔的枯树。在《早春图》侧面还有一点点叶树以及枯枝，而没有树干，怎么凭空出现这样一株点叶树呢？可能这张画还不是单独的一张立轴，可能是一个连屏。

大都会博物馆收藏的这张《树色平远图》（图 14），现在大家公认为郭熙真迹，跟刚才看到的《早春图》很像吗？一个是大立轴，有高山，有平远、深远的地方。这张是平远的景色，而且它的树法、笔法与《早春图》其实没有那么相近。下面一张是北京故宫博物院的《窠石平远图》（图 15）。这张画我细看了一下，总是觉得这是一张很好的临本，不是郭熙亲笔画的，风格很像。你看这个石头，刚才讲了郭熙《早春图》和所谓李成《乔松平远图》里面的石头，这张画里面都有。这种石头跟《早春图》里的石头是同类的，下面也有一些横皴，这种枯枝、石头、远山的体积感都很像，但是这几个字跟《早春图》上有一点不一样。当然一个画家的一生，你能说永远写同一种字吗？也不可能，一定会改变，随着年龄而改变，工具（毛笔）改变更不一样。但在目前，我还是认为北京故宫博物院的这张《窠石平远》可能是郭熙很好的摹本，不是真迹。虽然北京故宫博物院的人都维护这张画是郭熙真迹，这个也很正常。上海博物馆的人维护上海的画，北京的徐邦达去看，就有不同的意见，谢稚柳就跟他辩论。谢稚柳到了北方，徐邦达展示北京故宫博物院的画，时常有不同的意见。不同意见是很自然的，不可能两个朋友是完全一样的意见。这里两张郭熙的画比一下。图 16 是传为郭熙的《寒林图》，也画得很好，我的老师溥儒时常从画册里模仿这些古画，他不一定很逼真的模仿，他用自己的笔法画画得很好。下面这

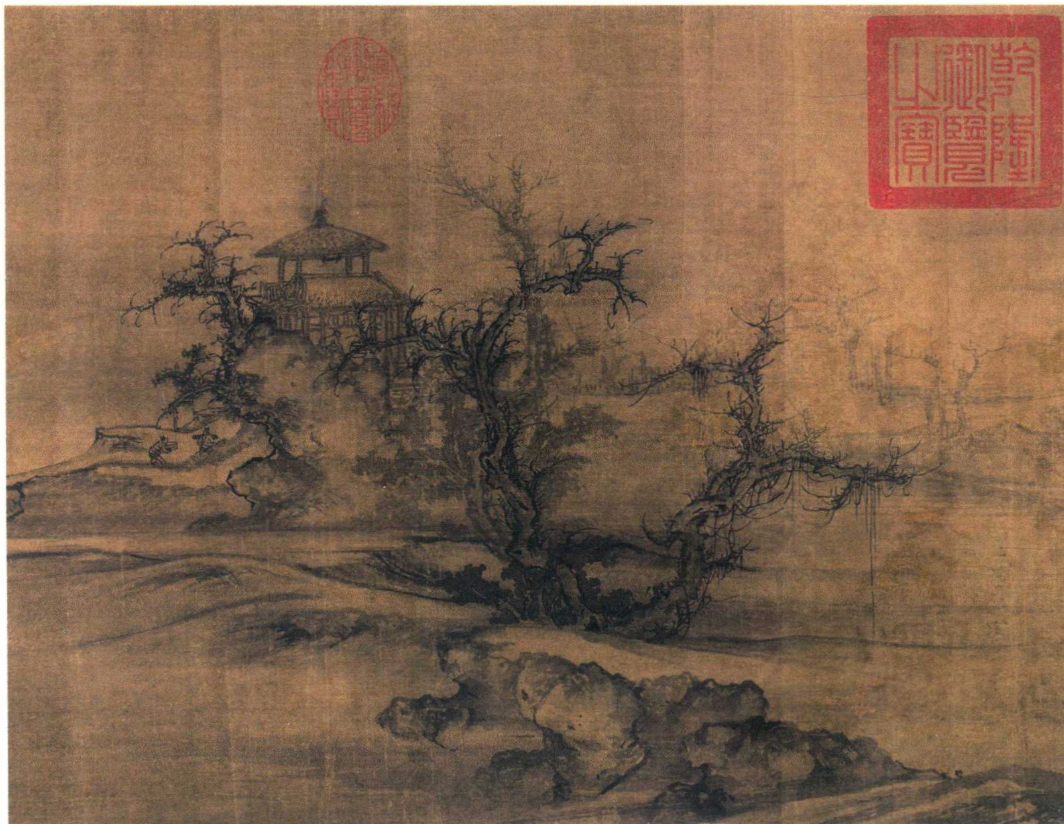


图14　宋　郭熙《树色平远图》局部　大都会博物馆藏



图15　宋　郭熙（传）《窠石平远图》北京故宫博物院藏



图16 宋 郭熙（传）《寒林图》 台北“故宫博物院”藏

张是我以前在美国佛利尔美术馆收藏的一张画，这张画，画得非常非常好，是一个手卷（图 17）。谢稚柳先生曾经写过一篇专文，他说这张画很像北京故宫博物院的那件王诜的《渔村小雪图》，因为皴法、笔法和点景人物都很像，但摆在一起其实也没有那么像，这只是一个说法。然而这张画至少也不会太晚，或早于南宋中期，这张画至少是北宋末、南宋初。

在台北“故宫博物院”还有这张《关山春雪图》（图 18），层叠的雪山，这一张要仔细看，绝对不是北宋的画，连是不是南宋的都靠不住，甚至元朝还不到，因为看笔墨很像明朝人的画。上海博物馆的《幽谷图》（图 19），这是很好的一张画，这张画其实跟王诜的《渔村小雪图》也有很多相似的地方，这里山头上有很多点叶树。因为石头的皴法也许被雪覆盖了，所以没有像刚才《早春图》里的那种体积感，但是下面有很多横皴，这个好像也有点类似。所以这张画当然是李郭派的，是不是郭熙，我还不知道。有的画真的是不知道，因为你没有办法证明。我很熟悉的朋友，经常讲：“他烧成灰，我都会认识！”烧成灰怎么认识？当然现在有科学可以检查出里面的 DNA，只要是他的 DNA，就是他。但是这个古画没有办法那么准确，到现在为止，科学帮助还是有限，所以我们靠眼睛吃饭的人还可以有饭吃，但是经验的差异由于大家的眼睛又不一定长的一样。

再回头看这两张画，郭熙的《早春图》和所谓李成的《乔松平远图》表面上就很不一样。但是在记载中，郭熙也学李成的平远风格，我曾经记录过很多著录中郭熙平远风格的作品，除了顾洛阜捐给大都会博物馆的《树色平远》手卷还有一点平远外，其他都很少见。但像这种所谓李成的《乔松平远图》的构图也很少见。我认为，这张画本来就是郭熙学李成平远风格画出来的画。再看宋画很多是双拼，什么叫双拼？古人的织布机，宽度有限，这两张画都很宽大，郭熙的画已经很大了，所谓李成的《乔松平远图》更大，也有两米多高，是很大的一张画。刚才讲织布机限制，所以大的立轴画用两匹绢左右拼起来，在哪里拼呢？其实很明显。左边一块绢宽一点，右边一块绢窄一点。很多双拼的画，只要原来是一幅完整的立轴，双拼都在中央。可是它这个双拼右边比较窄，左边比较宽。再加上有些树，这株树是淡墨，左边伸出来的只有树枝而已，所以我认为可能这张画本来左边还有，当然现在这个构图也很好。刚才看到台北“故宫博物院”有一张假的李成《寒林图》，宋徽宗题的，那松树也偏大，章法也很好，但是那张画相对来说是比较窄、瘦长一点的构图。而这张《乔松平远图》

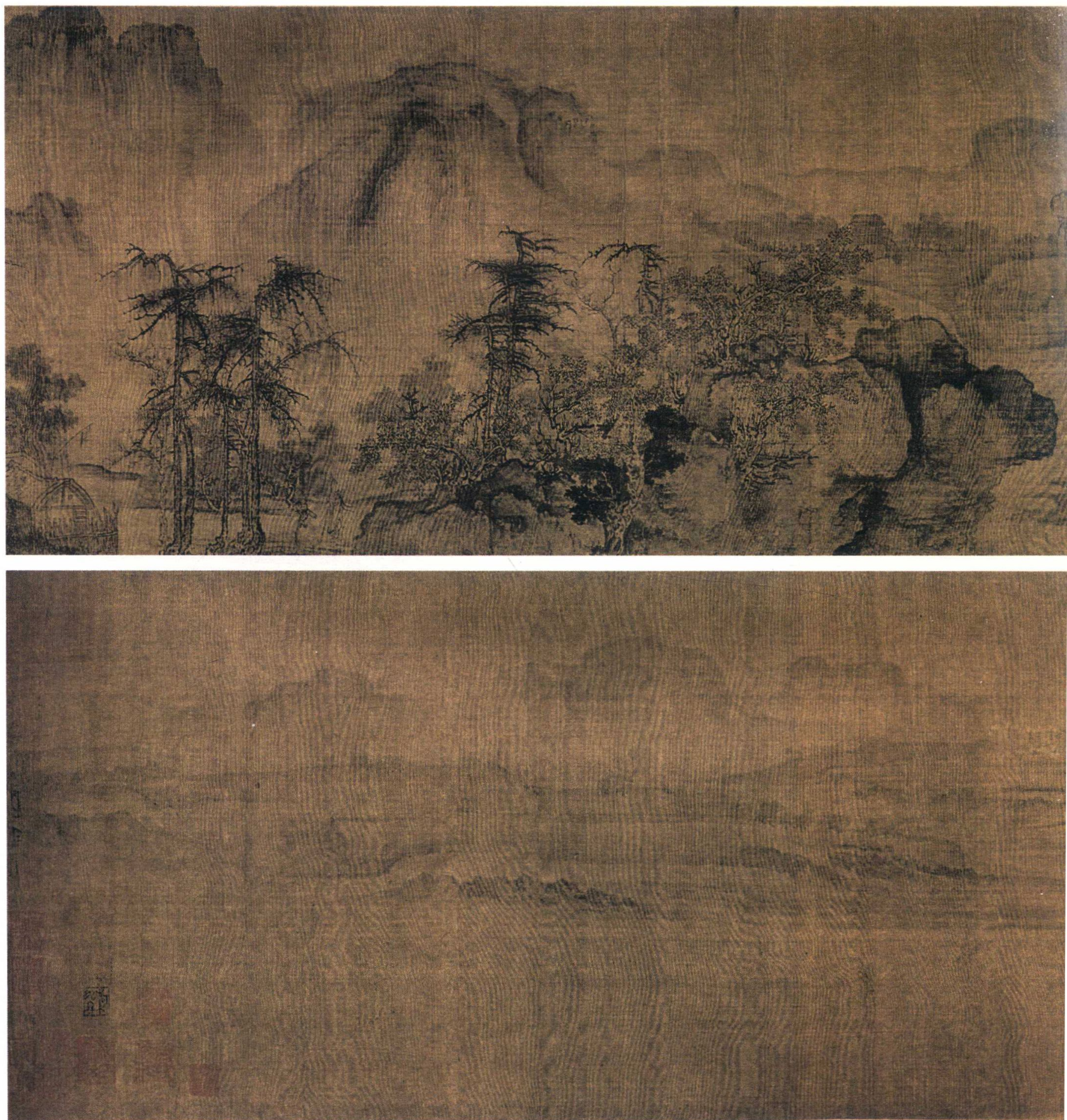


图17 宋 郭熙（传）《溪山秋霁图》 佛利尔美术馆藏







图18 宋 郭熙（传）《关山春雪图》 台北“故宫博物院”藏



图19 宋 郭熙（传）《幽谷图》 上海博物馆藏

跟郭熙的《早春图》比较，虽然《早春图》更宽，这张相对比较窄，但这张画很高大，比《早春图》还高。在史料的记载中，说郭熙的画本来在宫廷里，在屏风上画了很多。后来皇帝换了，他要换成当时的画。换一个朝代，品味不同了，他要新一点的画。有时候郭熙在屏风上面的画，就被拆下来重新裱成立轴。立轴在北宋不是那么普遍，辽墓里面出现了两张立轴，一张山水一张兔子，那是最早的立轴形式的实物，这一点也要知道。

那么，把这张传为李成的《乔松平远图》改成真的郭熙作品，不是很好吗？因为那个李成的款绝对是假的，但是日本人还是希望有一张李成，所以他们有的对我的结论不接受，这是他们的事，我还是坚信我的结论。

二、胡舜臣画、蔡京诗书画合璧卷

这张画，你看下面的作者“胡舜臣”和“蔡京”，画题是《送郝玄明使秦书画合璧卷》（图 20）。“书画合璧”是日本人为了提高身价，同时要重视后面蔡京的题字而取的名字，但是，我要证明这不是“书画合璧”的卷子。

先看这张画的画心。画家的题字在这里，这里提到几个人物，主要的字有年份“宣和四年九月二日”（图 21），画家的名字也在这儿“胡舜臣”。他送郝玄明，因为他有任务，使秦可能是到甘肃或陕西。这张画不讨论，因为胡舜臣的画是孤本，孤本很难证明，是真是假只能用时代风格来判断。我们看古装戏，看有辫子的，带红顶官帽的，一看就是清朝的。因为明朝、清朝紫禁城的宫殿是差不多的，现在的紫禁城明朝就开始建了，但看明朝的戏的帽子、服装都不一样。所以，这张是北宋末期宣和年间的一张画，时代风格也差不多，因为它是孤本，所以没有办法比较。画家题字的书法的时代风格也不是很明显，所以这张画可能是真，也可能是临仿，现在姑且相信它是北宋的一张画，但是后面所谓蔡京的字肯定不是蔡京。

先看这件所谓蔡京的字（图 22），你看这个蔡京签名的竖钩，这不是太夸张了吗？这个捺，怎么这样捺出来，很长。这个捺是草书的方法。这个字的竖钩也同样，本来不一定要钩，是作者习惯性使然。这个捺很长，竖钩也是这样子，受到米芾的影响，蔡京本来就受到米芾的影响，这个没错，可是在这件作品中，他的动作太大了一点。蔡京的签名方式大家可以看一下，捺笔看一下，这里有一个“看”字，也是竖钩，都有类似的习惯性动作。我现在来拿几张可靠的蔡京作品对比一下。这一张宋徽宗名下的《文会图》（图 23），不管是不是宋徽宗画

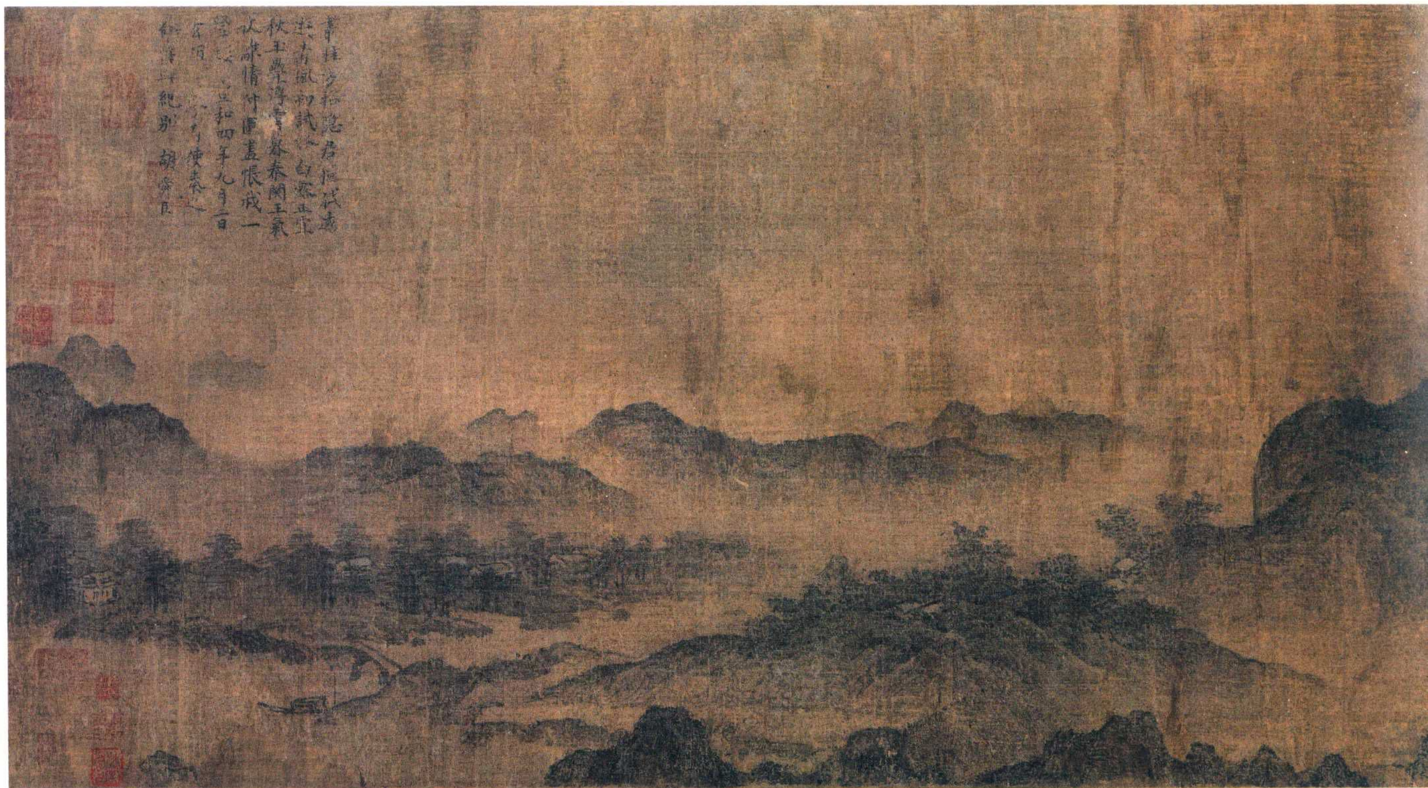


图20　宋　胡舜臣画 蔡京书（传）《送郝玄明使秦书画合璧卷》 大阪市立美术馆藏

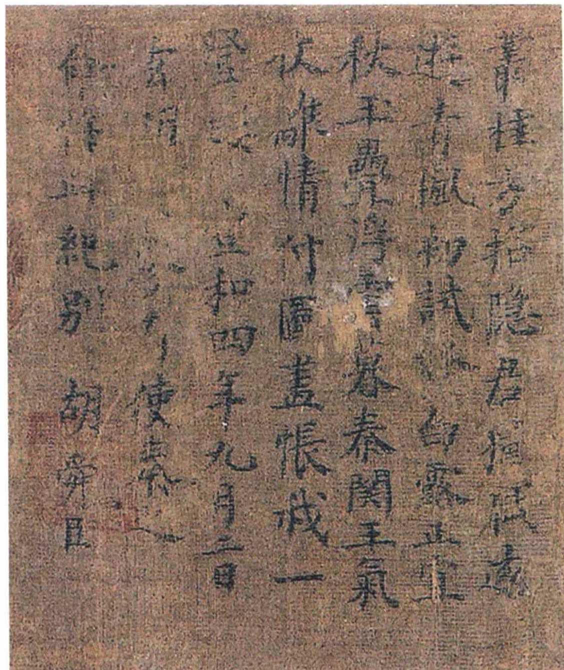


图21　胡舜臣宣和四年（1122）自题，孤本难于比对

的，这个上面除了宋徽宗自己写的字，还有蔡京的题字。蔡京的“京”字，中间不是一个口字，还多了一笔，而且上面头小。这个竖钩也没有那样子夸张，不是往右斜再钩上去，所有的竖钩，包括刚才郝玄明的“明”字竖钩也不是这样，捺笔是这样。这张《文会图》是很大的，上面还有宋徽宗的行书题字，这画可能是宫廷画家画的，但是是真正的宣和时期、宋徽宗时代的画，画得非常非常好，但是也有仿本。

这一张是蔡京在宋徽宗时代一个小天才王希孟的《千里江山图》



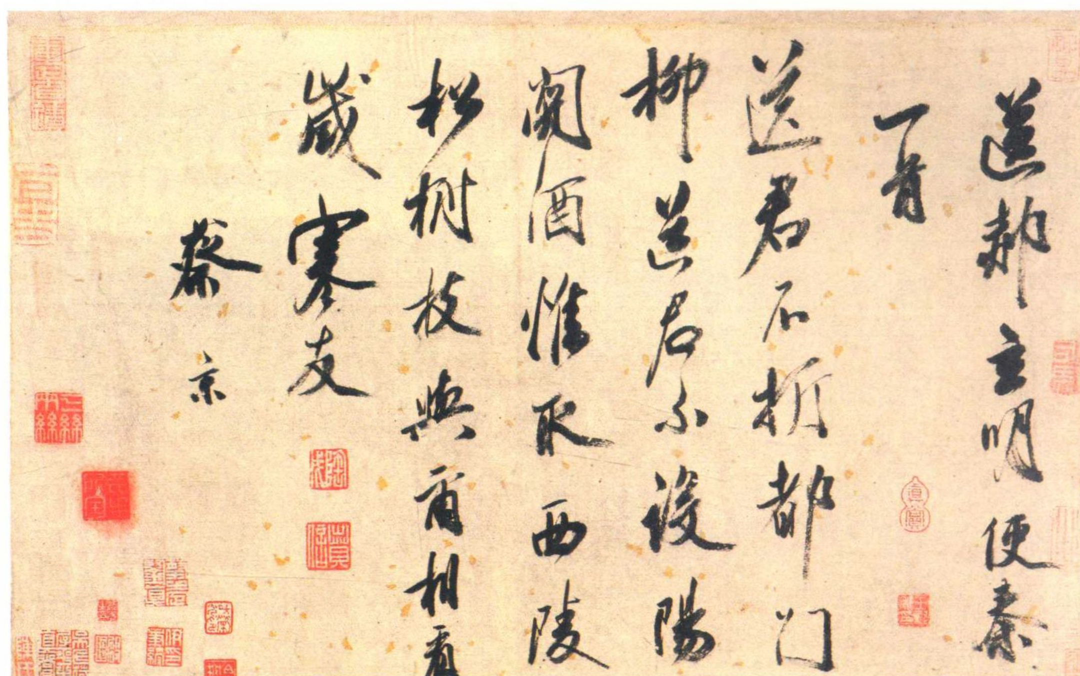


图22 《送郝玄明使秦书画合璧卷》卷后蔡京跋文，书法伪并写于明代洒金笺上



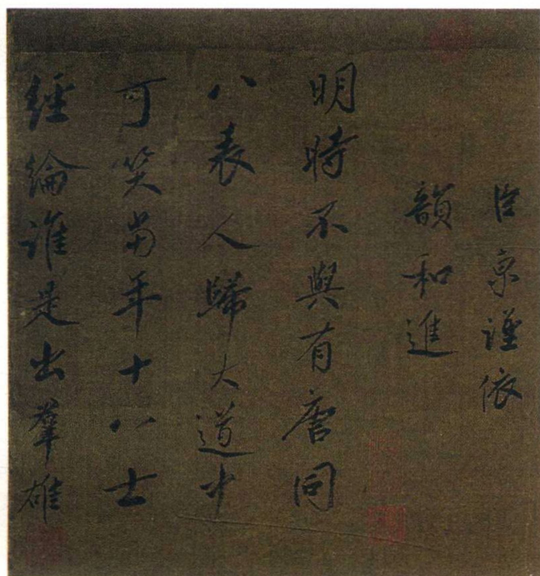


图23 《文会图》(台北“故宫博物院”藏)左上角的蔡京真迹题诗

上的题字(图 24)。我 1977 年去北京故宫博物院，参与从美国去的一个古画访问团，那时候中美还没有建交，文化交流先开始。交流团中我是其中一个，方闻教授、高居翰教授等一同去，在库房里面，每个人一个照相机尽量拍，因为在库房里面看原作，没有玻璃，那个彩色之鲜艳、漂亮，真是不可思议。画的后面就有这一段蔡京的题字 :“政和三年闰四月八日赐。希孟年十八岁，昔在画学为生徒，召入禁中文书库，数以画献，未甚工。上知其性可教，遂诲谕之，亲授其法，不逾半岁，乃以此图进。上嘉之，因以赐臣京，谓天下士在作之而已。”你看这个捺笔，很多捺笔 ; 可是竖折钩，跟刚才看到的这个“明”字比较，竖钩的方法完全不一样，所以可以看出是出自不同的人之手。

《听琴图》也是宋徽宗名下很有名的一张画，是不是宋徽宗亲自画的，还有争议，至少“听琴图”三个字亲笔写的。《听琴图》上面也有蔡京的题字(图 25)，有人说这张画是假的，理由是蔡京的题字比宋徽宗的题字位置更高，这个

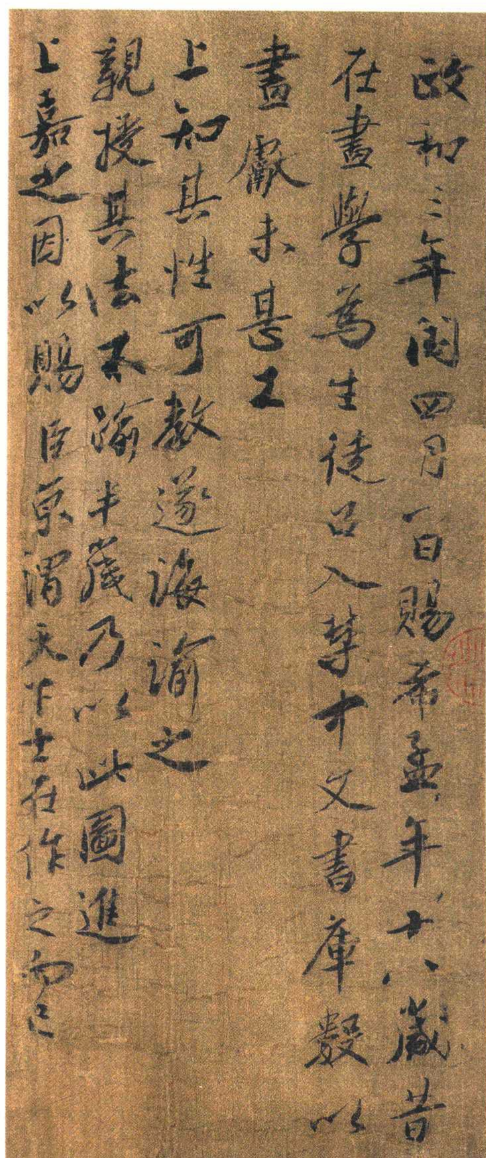


图24　王希孟《千里江山图》（北京故宫博物院藏）卷后蔡京题字

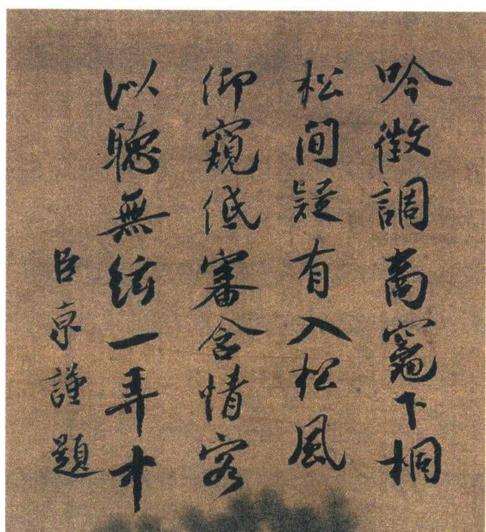




图25　宋　赵佶《听琴图》及蔡京题诗　北京故宫博物院藏

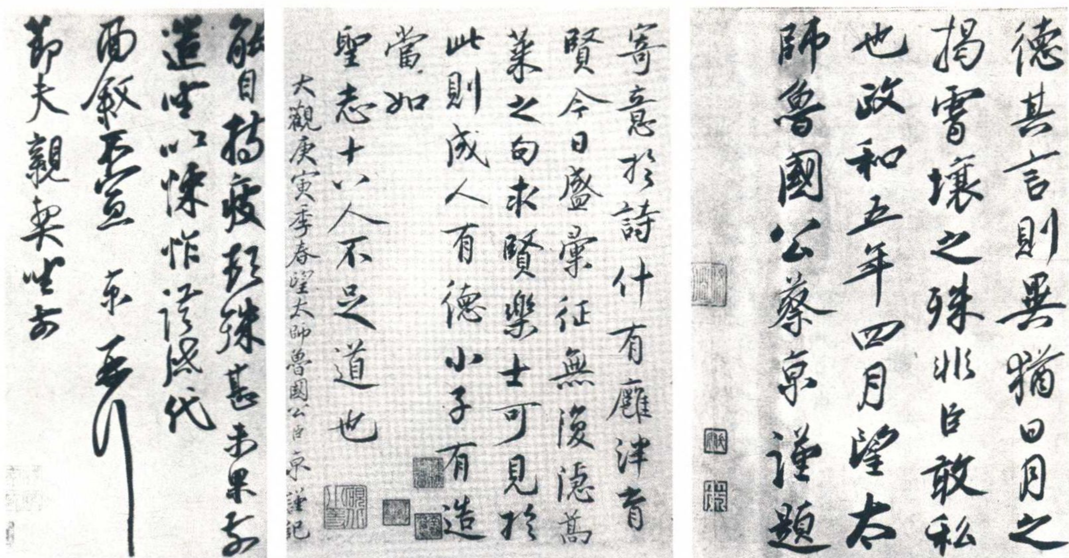


图26（左） 蔡京真迹《节夫帖》 台北“故宫博物院”藏
图27（中） 蔡京题《十八学士图》 北京故宫博物院藏
图28（右） 蔡京题《唐玄宗鹡鸰颂》 台北“故宫博物院”藏

家伙不是要犯上了吗？但是不是这个原因，我不知道。我认为这张画“听琴图”那三个字是宋徽宗写的，蔡京题字是真的。《听琴图》上面你看“调”字、“商”字、“同”字，那个竖钩，第二行“间”字、“有”字与刚才看到的蔡京题字不一样，蔡京的“京”字也是这样的写法。台北“故宫博物院”有一张《节夫帖》（图 26），是蔡京的亲笔书信手札，因为写给“节夫”，所以叫《节夫帖》。“蔡京”的“京”字比较潦草，但是竖钩钩的不一样，所以我认为不是同一个人写的。蔡京还有题《十八学士图》（图 27），在北京故宫博物院，还有题唐玄宗的《鹡鸰颂》（图 28）在台北“故宫博物院”。你们看，所有的捺、所有的竖钩都跟刚才看到真的蔡京一样，跟日本所谓的“双璧”都不一样，我还有别的证据。

你们仔细看蔡京题《郝玄明使秦书画合璧卷》的用纸，是洒金笺。我在北宋的纸本作品里面没有看到过洒金笺，元朝也没有，到明朝才普遍。明朝中叶之后，沈周、文徵明有时候写书法，扇面有洒金笺，也有泥金笺、雨雪笺，洒的金片也有大小，有的像细雨一样，细细的，有的像是飘大雪的，一片一片下去。这张都是一片一片洒金，大大小小。所以，纸的材质也很重要，宋朝的绢和清朝的绢绝对不一样，宋朝的纸与明朝的纸也不一样。所以，要有时代性，就像宋朝穿的衣服与明朝穿的衣服也不一样，就是明朝仿宋的也不会一样，就像民国时期的旗袍与现代人穿的旗袍也不一样。这种洒金纸只有在明朝中期才普遍，而这个题字的年代，我认为也不会早于明朝。所以，我认为最多是胡舜臣送郝玄明图可能是真的，蔡京的题诗明显是假的，所以不能称“书画合璧”，



图29　宋　李唐（传）《山水对幅》 京都大德寺高桐院藏

日本人难道不知道吗？这是我对这张画的个人意见。

三、高桐院藏《山水对幅》

现在要讲所谓李唐名下的《山水对幅》（图 29），日本京都大德寺高桐院收藏的。这两张画，本来最早归为吴道子名下，后来加了一张观音图，改成为吴道子的《观音山水胁幅》。我再从画的风格、笔法上去分析。在 1952 年，我的老师岛田修二郎，他发现这张画的一个部分隐隐约约有字。他用红外线摄影照出来，写的是“李唐画”，图 30 是我描后的字，这样看得更清楚。但是在“李唐画”的右侧，好像还有隐隐约约的字，是前人已经有题字了，后来擦去又加

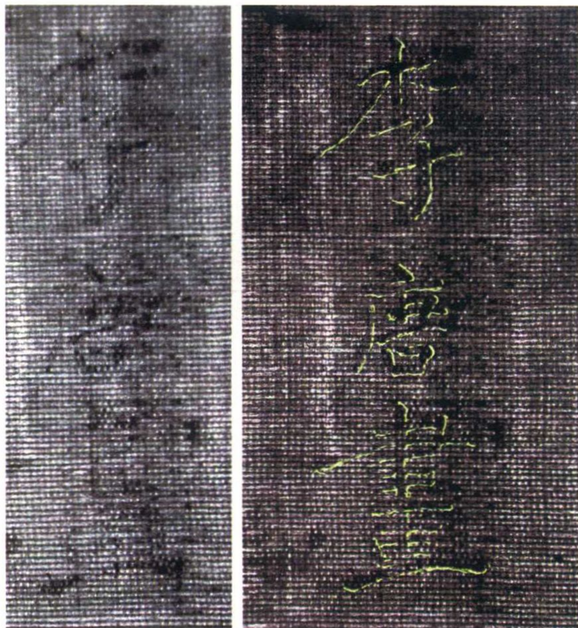


图30
“李唐画”款题，左图为岛田修二郎教授之红外线摄影，右侧为傅申先生描摹后形态

“李唐画”，将来高科技可以把前面人洗掉的字再复原。因此，这两张画在日本就叫做“李唐”，铃木敬也把它叫做“李唐”。

铃木敬最早研究郭熙的时候，把《早春图》说成是元朝人画的，他说有骚动的感觉。现在我们把这个山水对幅，与大家都相信的李唐真迹《万壑松风图》比较一下（图31）。这个《万壑松风图》，有李唐款，在哪里呢？在主峰左侧的远山上面，这里有字。再看一下这张画《采薇图》（图32），是北京故宫博物院的，这一幅画是人物画，画得好的不得了，但山水和《万壑松风》有一点差距。但是，也有人说《采薇图》是李唐人物画中的工笔画，山石的背景用比较写意的方法，他们也同样说刚才日本的《山水对幅》是写意的画。台北“故宫博物院”还有一张李唐名下的作品，是手卷《清溪渔隐图》（图33），山石皴法用大斧劈，也有小斧劈。李唐的《万壑松风图》是小斧劈，属于比较小的斧劈，但是你看这个多大！这个平台画法是一种皴法，叫拖泥带水皴，水分很多。这个比较小的皴法是大片的。“清溪渔隐”这个名字都写了，字很像高宗时代或者杨妹子那个风格，所以这张画可能是南宋画，但究竟是不是李唐的作品，也不知道，我认为不是李唐的。

1972年，我在普林斯顿大学的学长班宗华把这两张画很巧妙地左右对调拼在一起，构图好像可以合起来的。他很巧妙，画山的黑的皴法连在一起，这里



图31　宋　李唐《万壑松风图》台北“故宫博物院”藏

图32　宋　李唐《采薇图》北京故宫博物院藏

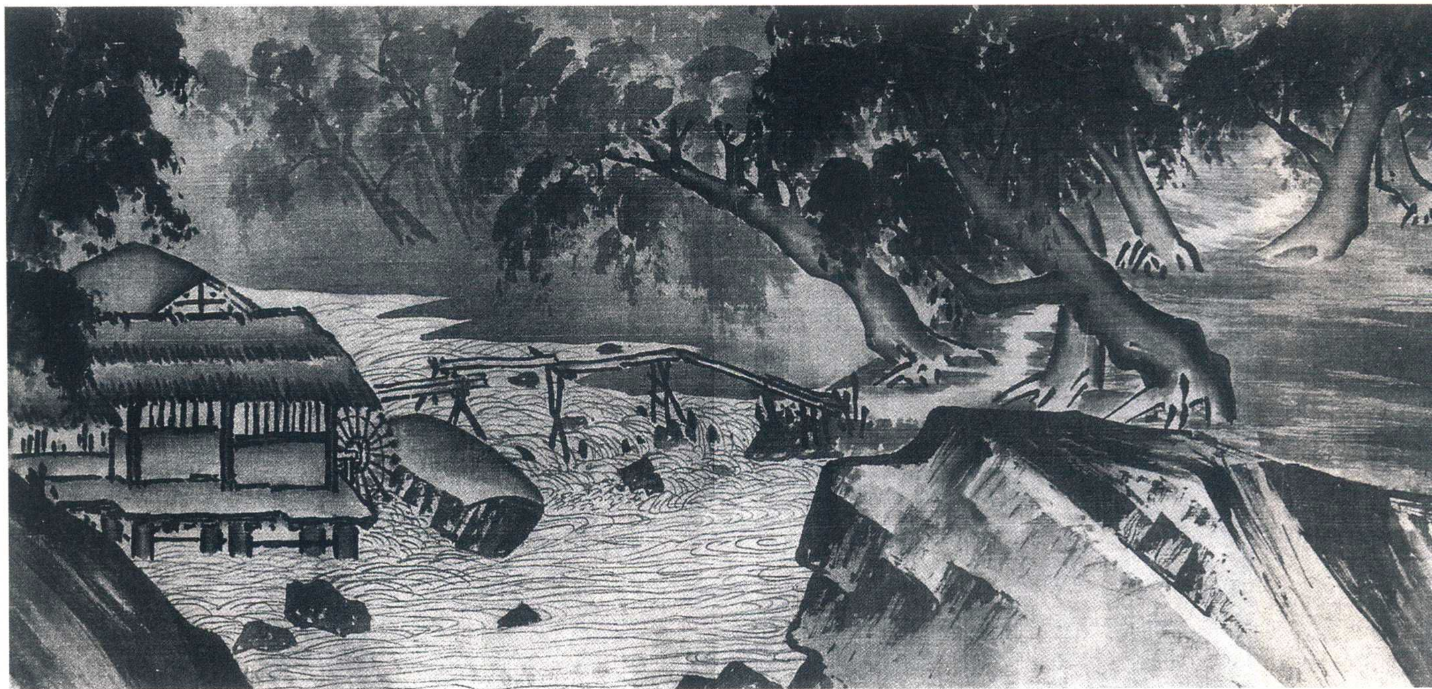


图33　宋　李唐（传）《清溪渔隐图》台北“故宫博物院”藏


李唐清
溪漁隱



图34　台北“故宫博物院”藏《万壑松风图》（左）与高桐院藏李唐名下《山水对幅》（右）松针对比

的树其实是连不起来的，但好像某些石头又是连在一起的，他就说这张画本来是连在一起的。虽然他是我的学长，但是我不赞同，因为树、山石与季节都不同。

再看《万壑松风图》的松针（图 34）。你看《万壑松风图》的松针多好，立体的，密密麻麻。我以前在大学艺术系念书的时候，也临过一些古画，但这张李唐的《万壑松风图》始终不敢临，这个太难临了，太密，而且也没有好的印刷品，看不清楚。现在当然有高仿的印刷品，但和高桐院的山水相比，松针完全不一样。你看高桐院这张画的松针像扇子一样，跟《万壑松风图》的松针完全不一样。当然，相信其为真迹的人说《万壑松风图》是比较早一点的，高桐院的《山水对幅》比较晚一点，但是《万壑松风图》是有年款的，这是李唐南渡的时期，差不多八十岁了，他是古代活的比较老的画家，八十岁的画家很不容易了。所以，这张《万壑松风图》已经是老年了。我认为这不是同一个画家画的。

再看水，左边是《万壑松风图》，右边是高桐院的《山水对幅》（图 35）。看水的线条，《万壑松风图》水的线条像弹簧一样，很有力；右边那一张高桐院



图35　台北“故宫博物院”藏《万壑松风图》（左）与高桐院藏李唐名下《山水对幅》（右）水法对比



图36　台北“故宫博物院”藏《万壑松风图》（左）与高桐院藏李唐名下《山水对幅》（右）石法对比

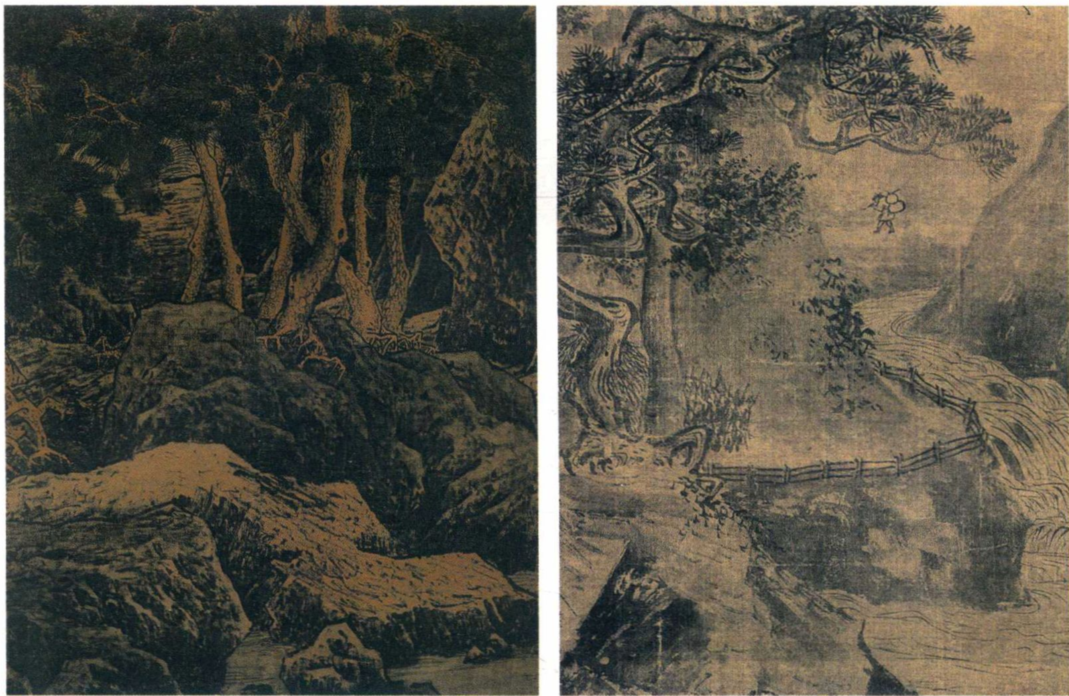


图37　台北“故宫博物院”藏《万壑松风图》（左）与高桐院藏李唐名下《山水对幅》（右）平台对比

的水的画法，像煮烂的面条一样。看这《万壑松风图》的石头（图36），左边的多硬，右边高桐院的乱七八糟，再加上“清汤挂面”的水纹，所以我认为不是同一个人画的。《万壑松风图》的平台（图37）其实有一点像范宽的《溪山行旅图》，很有力的。可是高桐院的就是模仿了，都比较软，轮廓线条也是一样比较软。我认为这不是班宗华所谓的“离合山水”。我的看法是它本来是“春夏秋冬”的四屏（图38），中间秋景不见了，冬景还在，所以夏天和冬天是连不起来的。

再看传夏圭的《山水图》（图39），大概是1200年左右，笔法上与《山水对幅》有类似的地方。所以，我认为，日本高桐院的《山水对幅》不会早于夏圭，这种树枝的飞白笔法在南宋初是看不见的。南宋末有径山可宣，他是禅宗画家，他画的《丰干图》（图40）上有一个树枝，这个树枝与刚才那个树枝有点像，所以也是南宋后期。另有元朝的温日观，大家都不太熟悉，因为这些画都在日本，你们看温日观的葡萄藤一笔刷过去，飞白出来了，这个跟高桐院《山水对幅》那一笔是不是很像（图41）？这种画笔，除了径山可宣画里面一棵树以外，就很少看到，大概是到南宋末元朝初才有这种笔法，所以这两幅画大概是那个时期的，这是我的结论。

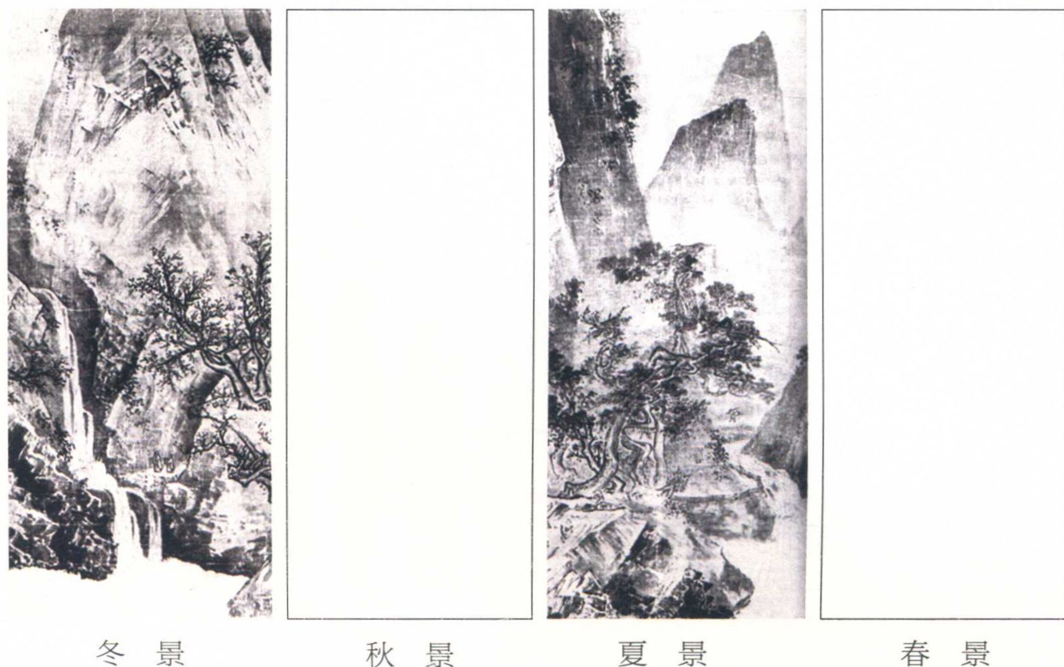


图38　傅申先生认为此二图乃是四季山水“春夏秋冬”四屏之夏冬二景

再讲一下时代。关于李唐的生卒年，铃木敬教授认为他的生活年代大约从1076到1156年以后，活得很长，有八十多岁，这个《山水对幅》的时间好像不大对，再加上刚才拿夏圭那张画来比，夏圭大概是1200年前后，刚才径山可宣的这张画是1210年，到13世纪了。温日观的《葡萄图》是13世纪末，这张中间的观音画是元朝的画，大概是1300年，所以这两幅山水怎么能早到南宋初？绝对不可能的！这是我的看法，所以这两张画绝对不是李唐的画，而且时代比李唐要晚得多。

关于《早春图》，铃木敬教授在1968年，在《浙派》这本书中把其定为元末，元末和明初很近了。过了十几年后的1981年，他的《中国绘画史》出来了，他改定为郭熙真迹，他这种精神不错，在过了几年之后他终于了解了。1968年到1981年，十三年之间改正了他的看法，我说我们要效仿他的精神，不要死抱住自己的看法永远不变。因为你了解一幅古画，会慢慢随着自己的年龄增长而改变，我们常讲一对夫妻，因误解而结婚，因了解而离婚，铃木敬教授对《早春图》也是开始误解，后来了解了。



图39
宋　夏圭（传）
《山水图》
日本私人藏

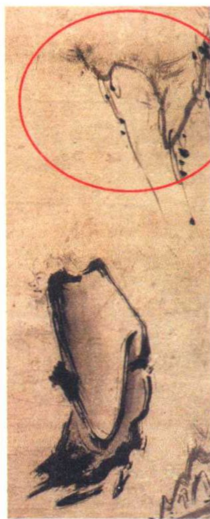



图40 《山水对幅》"冬景"（左）与径山可宣《丰干图》（右）之树枝对比




图41 《山水对幅》"冬景"（左）与元代温日观《葡萄图》（右）之枝干对比

四、传董元《寒林重汀图》

还有一张画，画上的诗堂很多画册里面没有印出来，但这个诗堂很重要，是董其昌写的，这张画是《寒林重汀图》（图 42），日本黑川古文化研究所收藏。中国很多画册把诗堂忽略，印出来时只看到画心，其实诗堂非常重要。台北"故宫博物院"有很多画，很多很重要的诗堂印出来时都切掉了，甚至裱绫，左右边的裱绫也常有题字，但都不印出来，其实拍照的时候自然会拍进去，为什么不印出来？我就不懂。在台北"故宫博物院"还有一张所谓的关仝的画，题在画轴下方棍子的后面，那个立轴，卷的时候一看后面怎么还有题字，但是挂在那里却看不见，因为它在棍子卷轴的后面。像这种都应该另外做一个小图印出来，整图印出来也差不了多少。董其昌题："魏府收藏董元画天下第一。"在董其昌看来是"天下第一"，他也看过《潇湘图》，也看过《夏景山口待渡图》，但是他说这是天下第一，当然不知道他先看的是哪一个画，这个先后时间要清楚，是他还没有看过其他的画还是已经看过其他画之后的题跋。

董其昌说魏府收藏的古画里面，《寒林重汀图》是董元画天下第一。而且"元"字，我们过去写水源的"源"字，但是董其昌写元代的"元"，古代的记录都是用这个"元"。赵孟頫有一件书法，是大字行楷卷，标题是《董元溪岸图》，但是他说的《溪岸图》跟现在的《溪岸图》不知道是不是同一幅，因为很多画没有题名。这张画，董元没有说我是画《寒林重汀》，是后人起的画名。



图42 五代 董元（传）《寒林重汀图》 黑川古文化研究所藏

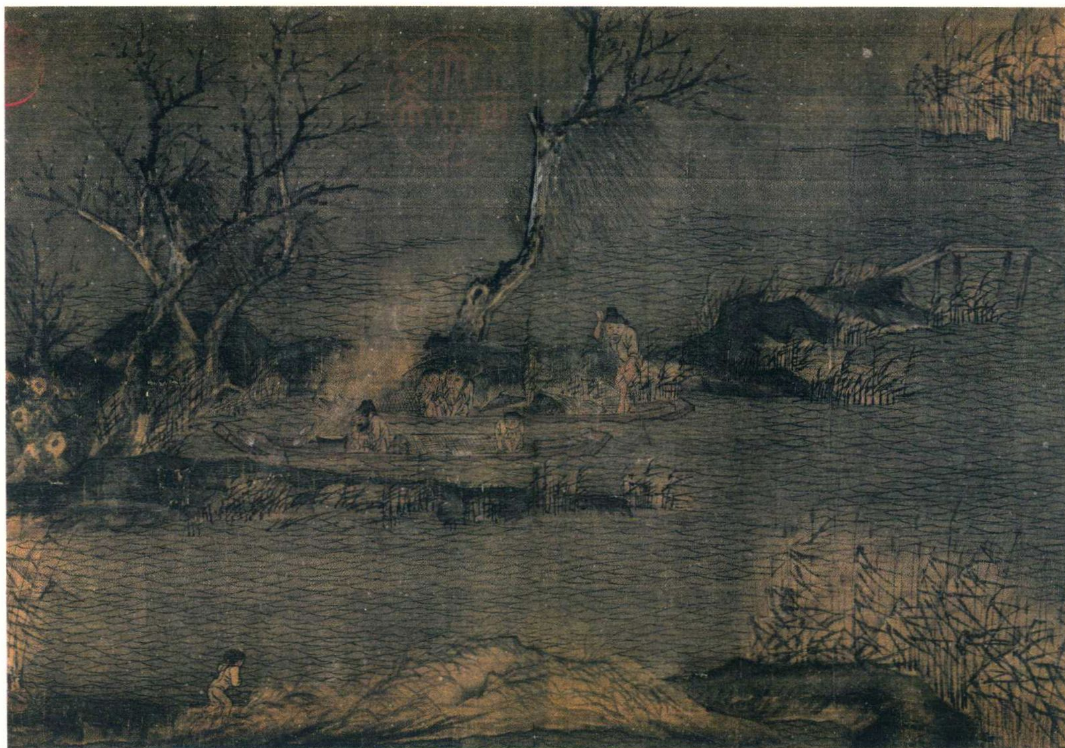


图43　五代　赵幹　《江行初雪图》局部　台北“故宫博物院”藏

日本学者竹浪远曾以高数位摄影拍摄作品局部，房子里面有人物，隐隐约约，他用很细的线条画的。你们知道台北“故宫博物院”有一张名画，赵幹的《江行初雪图》（图43），“初雪”是洒粉作雪，不是点上去，是弹粉。这张《寒林重汀图》上面也有弹粉，不过弹得有点太规律了。白粉就是表示下雪。《寒林重汀图》里面的人物，好像还带一把伞，肩膀上挑了一件东西，看原画的时候不容易看清楚，房间里还有一男一女，好像很冷的感觉。用笔非常尖细，跟整个画面不太协调，还有一些大的苔点，这就奇怪了，苔点怎么点成这个样子，好像是小石头或者是大鹅卵石。

这张画也是双拼绢，比较正常地拼在中央（图44）。但是日本学者竹浪远做了一个很重要的工作，他将左右两边的绢放大比较后，觉得两边的绢不一样，所以有一个说法是右半边和左半边不是同时的绢，是后来缺少了补上去的，我也不知道哪一边是补上去的，但我认为是同一个时代的。这个绢放大以后，看不到原貌了。这个绢看起来与现在的绢不一样，因为以前的绢不是机器织的，都是手工做的，丝线本身也是手工的，所以有的地方粗有的地方细，竹浪远说左右不是同时的绢，就不是同时的画，但我觉得是同一个人画的。而且因为绢本来是水平的，但绢容易拉扯变形，裱画的时候不拉到原来画画时候的样子就

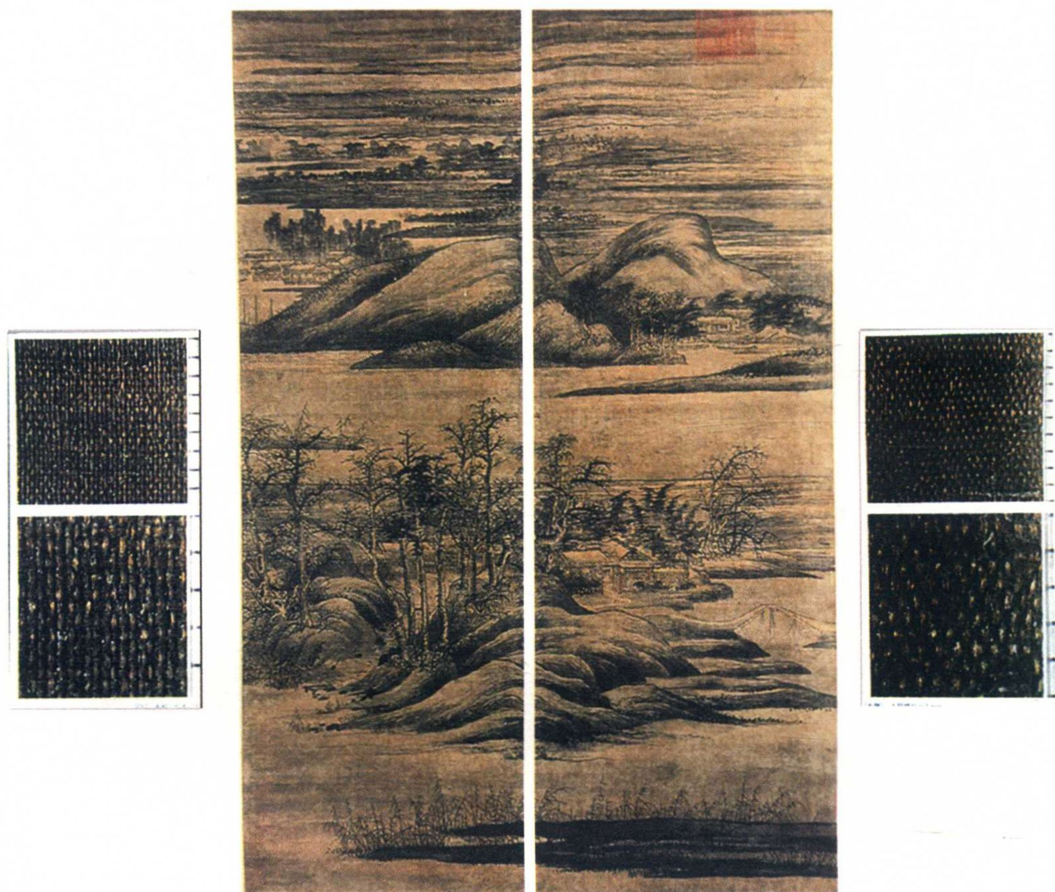


图44 《寒林重汀图》双拼绢

会变形，很多绢画都会有一张“命纸”，就是先拓好一层纸再画，让绢不会扯来扯去变形。裱画的时候一定要保留那一层纸，不保留的话，再重新裱时又会拉扯变形，而且很多墨色，从绢的缝里面漏下去，如果把那个“命纸”揭掉以后就没有生命了，墨色就淡了。

另外，形容董元的画，沈括形容得最好，沈括的《梦溪笔谈》中说：“其用笔甚草草，近视之几不类物象，远观则景物粲然……近视无功，远观村落杳然深远。”你看原画的时候要是近看，因为董元用笔都很粗，像印象派的画，像看塞尚的画一样。一定要远看，景物就清楚了。可能每个人都有先入为主的经验，我受这段画的影响，所以看到这张画以后，认为这是真迹。我以前一直认为是真迹，可是日本学者竹浪远将那个绢放大观察，发现两边的绢有不同，再加上画中那个人物，后来的画家，点景人物很多直接用画山水的笔，用同一支



图45　江参《千里江山图》（左上）、赵幹《江行初雪图》（左下）和董元《寒林重汀图》（右上、右下）苔点的比较

笔去画，而此画中的人物显然是换了一支尖细的毛笔去画，它的皴法以及水纹线条都是很粗的。因为这张画很大，所以那个水纹的线条都很粗，可是点景人物的用笔特别尖细，再加上那几个苔点也很怪，所以日本学者竹浪远发表了一篇文章，说这画大概是元朝人画的。但是我不这么认为，我不知道这画是不是董元画的，但这张画前景的树和五代赵幹的《江行初雪图》相似。赵幹《江行初雪图》这张画是大家公认的，时代应该没有问题。这张画画得真好，几棵树，再加上寒冷的天，连那只驴子都有表情，驴子也觉得很冷。这几棵树也画得很有立体感，中国人其实很早就有立体感，不是受西洋画中光影的影响。还有下雪的感觉，有积雪的地方白一点。《江行初雪图》里面的树法和董元的《寒林重汀图》相似。

点苔的比较（图45），左上角的是《千里江山图》局部，左下角是江参的《江行初雪图》局部，右边两张是《寒林重汀图》的局部。江参是我最早研究宋画时的一个画家，他是南宋唯一的董巨派传人。在台北"故宫博物院"有一卷有假"江参"款的真江参画，还有一张传元朝人无款的画，实际上也是江参画的。

在美国纳尔逊博物馆，有一个江参的手卷。《江参研究》是我的第一篇论文，第二篇论文写的是巨然，当年普林斯顿大学的岛田修二郎教授问我："你在台北作什么研究？"我说："研究巨然。"他说："巨然，你不是蚊子咬铁牛？"因为他发音不太清楚，我听不懂，他写下来：说我像一只蚊子，去叮一只铁的牛，是叮不进去的。我当时有一点不服气，但是我现在想想，我到现在连哪一张是巨然的真迹仍然搞不清楚。董元还有这几张画，《潇湘图》《夏景山口待渡图》《寒林重汀图》，还有台湾张大千捐赠的那张《江隄晚景》。《溪岸图》是徐悲鸿让给张大千的，高居翰说是张大千和徐悲鸿合作的骗局，已编造过很多故事。还有我的日本朋友古原宏伸也写了一些小说性的揣测，讲鉴定要有一份证据说一分话，不能揣测，你这样揣测，别人用另外一个方法揣测，猜来猜去永远得不到真相。所以，高居翰发表的长文里面举出很多理由，但是其中十九个注解引用了我的文章。因为我曾经写过张大千与董元的一篇文章，文章的名字叫《上昆仑寻河源：大千与董元》，到昆仑山去找河的源头，因为张大千取法石涛、八大等人，然后上溯明代仇英、元代王蒙等，就追到了董巨，这篇文章里面提到张大千收藏过、模仿过很多董元的画。高居翰写这篇文章的时候，用了十九个注解，注明是引用傅申的文章。他引用我的文章，但我从来没有讲《溪岸图》是张大千画的。我说高居翰有这样的结论，表示他既不懂古画，也不懂张大千！《溪岸图》绝对是一张古画，是十世纪还是九世纪不知道，但绝对不是张大千的。真正懂古画的人都不会说这张是现代画，不需要同时懂张大千和董元，只要懂一家就可以判断，所以这是高居翰最大的盲点。但是他贡献很多，他的很多著作是有贡献的，我并不能抹煞他其他的功劳、贡献。这是说到《溪岸图》顺便讲的。

再来讲《寒林重汀图》的皴法、点法，《千里江山图》是江参画的，江参是学董巨派的第二流的画家，但是他画得不是太好。有一张叫《萧翼赚兰亭》（图46），在巨然的名下，这个感觉与《寒林重汀图》山石的体积感、苔点有一点像。《潇湘图》是董其昌定的名称，我讲《书画船》的时候曾经讲过，董其昌没有看过这张画的时候，已经到过湖南的潇湘地区，后来他一打开这张画，说这张就是"潇湘图"，所以从此这张画叫《潇湘图》。本来签题已经模糊了，不见了。所以，这是董其昌的"董元"。《夏景山口待渡图》这张画也画得很好，可是与《潇湘图》又有一点差别，后来张大千收到谢稚柳先生的信，说谢稚柳告诉他这些都不是董元的作品，所以到现在，谁也不清楚董元。日本人竹浪远经过很仔

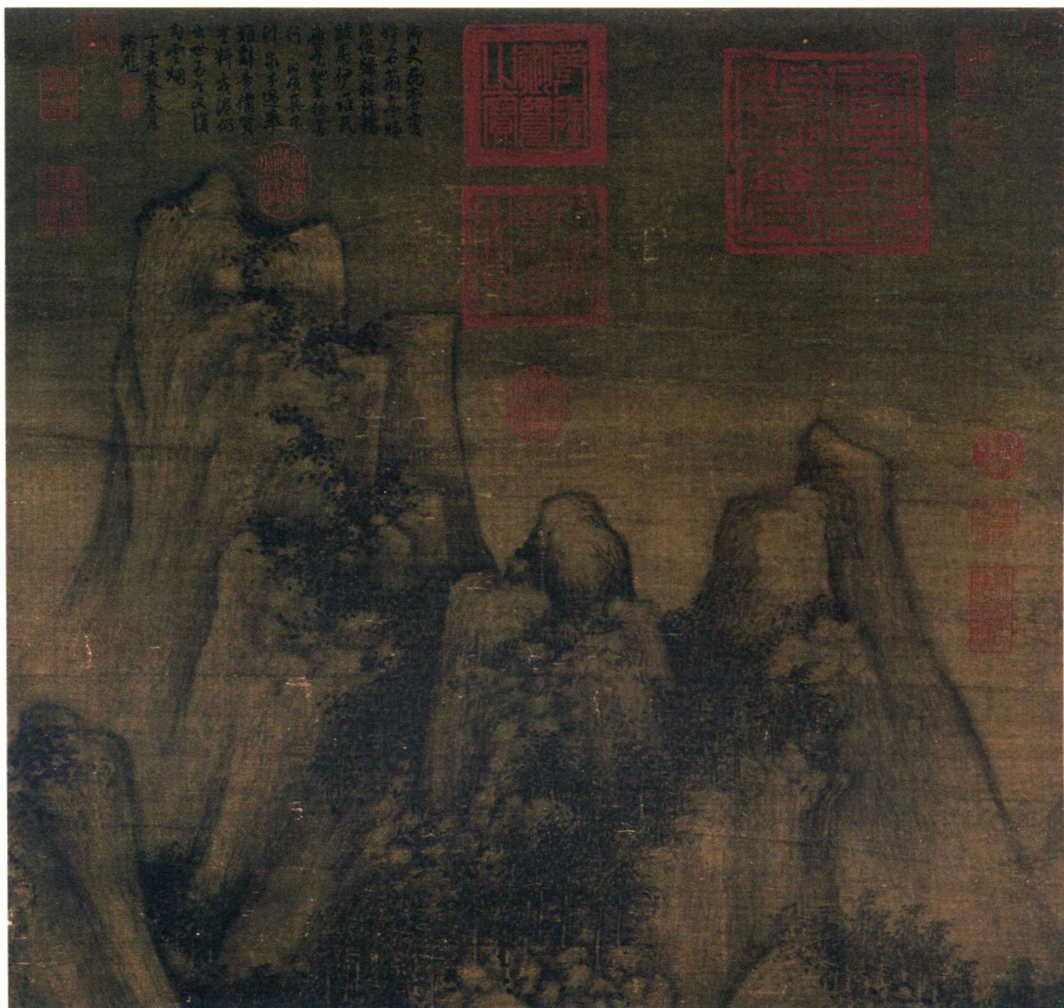


图46　五代　巨然（传）《萧翼赚兰亭图》局部　台北“故宫博物院”藏

细的研究，说《寒林重汀图》是南宋到元的作品，因为有一个元文宗的印，还有“缉熙殿宝”，“缉熙殿宝”是宋理宗，宋理宗是南宋比较后期了，这个“缉熙殿宝”应该是真的。还有一个印，是宋朝的印还是金朝的印，搞不清楚。所以，既然有南宋理宗时候的印，又有元文宗的印，这是一脉相传，所以最晚也是南宋的画或者金朝的画，因为后来董元也曾经在北方，所以北方也有一些画家继承董巨派的风格。所以，这张画是南宋晚期的摹本、还是北宋或者五代，搞不清楚。

古书画的鉴别和断代研究，有的可能有公论或定论，但有的是处于“模糊地带”。“模糊地带”是启功先生提出来的，他说我们后代人对古画实在搞不清

楚，那么久远的事和画作，没有人看过他们画画，所以很难断定。因为越古的画，传下来的假画就越多。我在台北“故宫博物院”上课，上课都看原作。我讲过，看书本上的画就像看婚纱照一样，没有丑的新娘。书本上的图片，都是大的画缩小，小的画放大，所以往往我的学生看过书本上的画，再看到台北“故宫博物院”收藏的画就说是假的，往往相信书本不相信原画，或者是原画看起来没有像书本上那么好，因为书本是婚纱照。所以，有属于“模糊地带”的，启功先生讲的确是这样。有时候我们搞不清楚，就成为永远的悬案，永远没有办法解决。但这个“模糊地带”需要大家继续修改或者反复修正，就像铃木敬一样，以前认为《早春图》是元朝的，后来认为是郭熙真迹，因为人的认知随着年龄的增长而改变。我以前年轻的时候喜欢郑板桥的字，郑板桥当然写得不错，很有个性。可是大家都认为天下第一行书是王羲之《兰亭序》、第二行书是颜真卿《祭侄稿》，但我在年轻时看不出好，现在越看越好。所以，一定要有长进，你年轻时候的看法和年老时候的看法有时候不同。所以，我们研究古人画论的时候，最好要知道这个是古人几岁时候的看法，不要以为他一生就这一个看法。我们学美术史，随着自己年龄和学养的增长而不断修正和成熟；像瞎子摸象，大家都要尽量摸得周全，靠大家的力量把全象摸出来，谢谢大家，谢谢！

傅　申：现在时间不多，但是我要请大家踊跃发问，延长时间没有关系。首先我要请毛先生提出他的看法。

主持人：第一张（见图1）傅先生认为可能考证最成熟的东西，我的疑问是，因为一个时代现在留下来的作品相对有限，这样相对有限的情况之下，傅先生找到这两件作品很多共同点，于是乎把它契合在一起，我还不能完全认可。因为假设说一千年后，我们的很多画家，不同画家作品留下来只有三张的时候，五张的时候，从不同作者的作品找到共同点，还是会有一些能够找到的，至少目前来说，根据这个图片，我还不能完全认可傅先生的最终结论。

傅　申：这是鉴定上的一个共同问题，每个人多少会有不同的看法。毛先生讲的第一张应该是指《乔松平远图》吧，我已举出传世其他的李成风格的作品，和大家公认为郭熙真迹的《早春图》，找出各方面的细节比较，实在太像了，有时候还分不清楚！所以得出这样的结论。现在大家请开始问，尽量问。

与会者（甲）：傅老师，您好！我们经常说一个人画画得很好，一个著名的

画家可以画得很好，所以有时候一幅画质量好是我们鉴定真迹的一个依据，可是我们也知道其实有很多做伪作的画家，水平并不差，他们也可以画得很好，那么好其实是一个价值的判断，但是真伪是事实的判断。我们有时候用价值判断还是用事实的判断，这样的话，会不会涉及到一些麻烦？

傅 申：当然有一些麻烦。有一种假的画，历史上就有一个名称叫“伪好物”，伪而好的。真的有不好的吗？当然有啊，一个人就像运动员，你最高记录只有一次，其他的几次都没有跳得那么高，跳得那么远就不好了吗？一天写字，也有哪一个时辰是写得最好的，你状况好的时候写得最好，你再过几年，可能还不一定超过那个状态，但是整体来说，你是慢慢进步的。我觉得我们作书画创作或者书画研究的人，越老越好，我觉得我走对了这个行业，但是在台湾，画家叫画家，书法家叫“输家”，是输赢的“输”，因为没有人买他的字。大陆买字画送人的风气很盛，所以本来不画画、有头衔的人都在写字画画，以前教美术史的也在画画，大家都在写字画画，所以书画人口一多，精品就慢慢出来了，好的就慢慢出来了。

再补充您的问题，伪作家的水平当然不差，但差就差在伪作家的作品并没有原创性，而是模仿力高，因此有原创而且水准高的画家必然是超过伪作者的。

与会者（乙）：傅教授，我想提一个问题。就是您今天的讲座，我觉得您是非常专业的，我也看过高居翰点评中国美术的一些书籍，但是给我的家人介绍的时候，他们都很讨厌，觉得这个比较深，我推荐他们看《中国美术史》，他们很快就觉得对美术有感觉了，我就不知道这个文化现象，您是怎么看的？蒋勋的美术史是比较肤浅的，好像对大众来说却比较有兴趣。不知道这个文化、美学对大众推广，有什么更好的方式？

傅 申：我们希望有多一点的蒋勋去推广，因为他的声音很有磁性，讲得深入浅出，有他自己的看法，词句优美，很吸引人，所以他吸引了一大票的艺术爱好者，但是要深入，就要继续多看学者的文章，走入这个门道，当然也要花一点时间，专业不是那么容易进来，但是也不是那么难，只要你有兴趣，继续不断地研究，从一个点一个面去慢慢扩大。经常看学术性的文章，你要看进去，有的学术性的文章当然是很枯燥的，但是一步一步去深入。你看高居翰活了八十多岁，苏立文九十多岁，方闻教授也是八十多岁，艾瑞慈现在还活着，李铸晋是中国人，是苏立文的第一个中国学生，西洋美术史的中国学生，后来转行，因为听了方闻先生的课转行研究中国美术史，他的年龄比方闻教授还老。

所以，还是要时间、经验累积越多越好，我们活到老，学到老。现在很多美术史上的问题还是模糊的，还不清楚，要大家共同努力。我 1977 年在美国耶鲁大学举办了第一次三天的中国书学史研讨会，后来中国学者知道了，他们后来在绍兴办第一届的国际书法研讨会，邀请我来，很多在场的朋友时常问我，外国人怎么作研究，他们有什么方法。我说将来中国书法的研究就靠在座的各位了，书法是最难的，对外国人来说，很多字都不认识，没有拿过毛笔的人怎么领略呢？你一定要对历史上的书画家、书法家，追根溯源，脉络要了解。就像我以前喜欢看的郑板桥的作品，现在觉得他是二、三流，当然他还是不错，但是永远超不出“书圣”，“书圣”的地位是千百年累积下来，大家公认的，公认的就很难推翻，追根究底还是要王羲之、颜真卿。颜真卿的《祭侄稿》号称为天下第二行书，在我年轻时也看不出它好在哪里，但后来越看越好，越觉得很难企及，所以欣赏也需要时间和学养的。颜真卿是第二个“书圣”，这是我讲的。因为到了清末和民国，很多人都学颜真卿，不一定学王羲之。你学李北海，李北海也是学王羲之。所以，推来推去就是这两个“书圣”。

第五讲

黄庭坚《砥柱铭》墨迹卷的确认——附论书法鉴定问题

遜得至于洛
邑肆覲禮
畢玉鑾旋

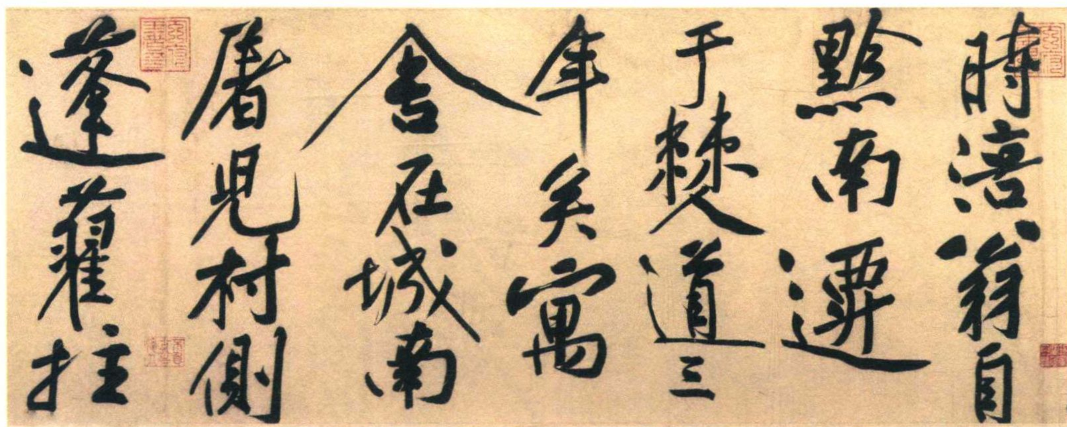


图1　宋　黄庭坚　《赠张大同卷》局部　普林斯顿大学艺术博物馆藏

傅　申：各位专家、学者，各位同学，今天讲的题目是有争议性的作品，所以我的题目叫《黄庭坚〈砥柱铭〉墨迹卷的确认》，我希望我把我的观点以及我搜集到的各种证据对有不同意见的朋友，提出解答。

首先，我要讲我研究黄庭坚的过程。1973 年，我曾经参与过一个辩论，是与香港大学的徐复观教授，他写了一篇《中国画史上的最大疑案》，他说要为黄公望的《富春山居图》翻案，我就写了四篇文章和他讨论。那个时候我刚好在普林斯顿大学要选择博士论文的题目，我本来已经收集到了很多黄公望的资料，准备写关于黄公望的研究，可是与方闻教授讨论了之后，他建议我写黄庭坚的研究。因为他刚刚从张大千那里替普林斯顿一个很有名的收藏家买下了一件黄庭坚很长、很好的手卷——《赠张大同卷》（图 1），我个人对书与画两者都很爱好，两者都是我研究的对象，同时我在台湾“中国文化研究所”写的硕士论文就是《宋代文人的书画评鉴》，对黄庭坚也做过一些整理。所以，在方闻教授的建议之下，我后来决定作黄庭坚的研究。

可是，《赠张大同卷》不是我熟悉的，因为在过去《赠张大同卷》很少发表，不包括在《书道全集》里面。日本最早的《书道全集》就出版了两件黄庭坚作品，一件是行楷，就是《经伏波神祠诗卷》（图 2），那是最精彩的黄庭坚；另外一件是草书《李白忆旧游诗卷》（图 3），写得也非常精彩老辣，两件都是黄庭坚晚年的精品。所以，在我进台北“故宫博物院”之前，就对这两件作品印象深刻。因为，凡是你从小看书里介绍过的作品，就认为它们是真迹，而且作为这个人的标准作品看待。

后来我进了台北“故宫博物院”书画处工作，又看到了《松风阁诗卷》（图

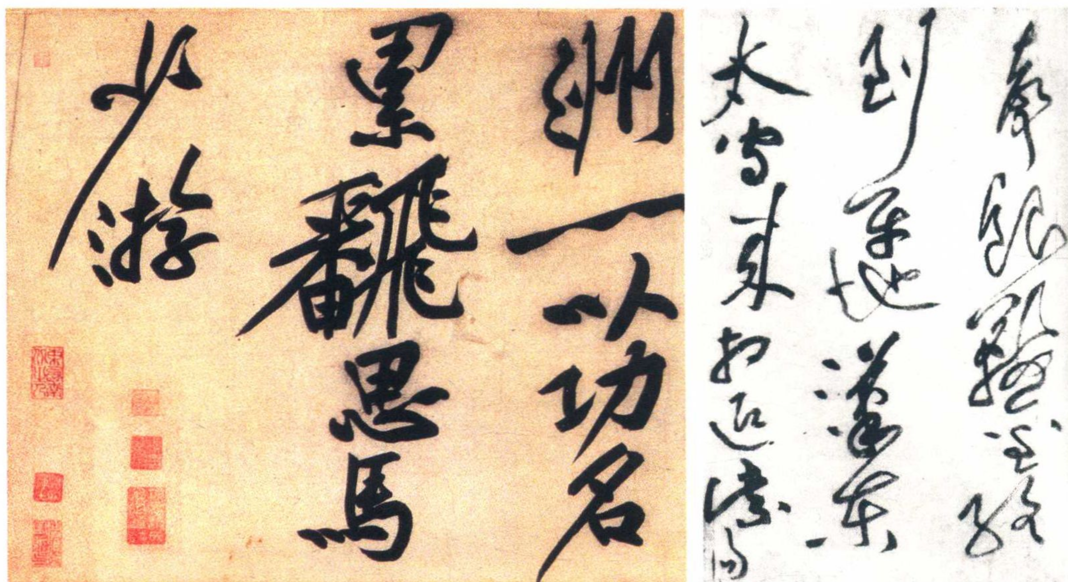


图2（左） 宋 黄庭坚 《经伏波神祠诗卷》局部 东京永青文库藏
图3（右） 宋 黄庭坚 《李白忆旧游诗卷》局部 京都藤井有邻馆藏

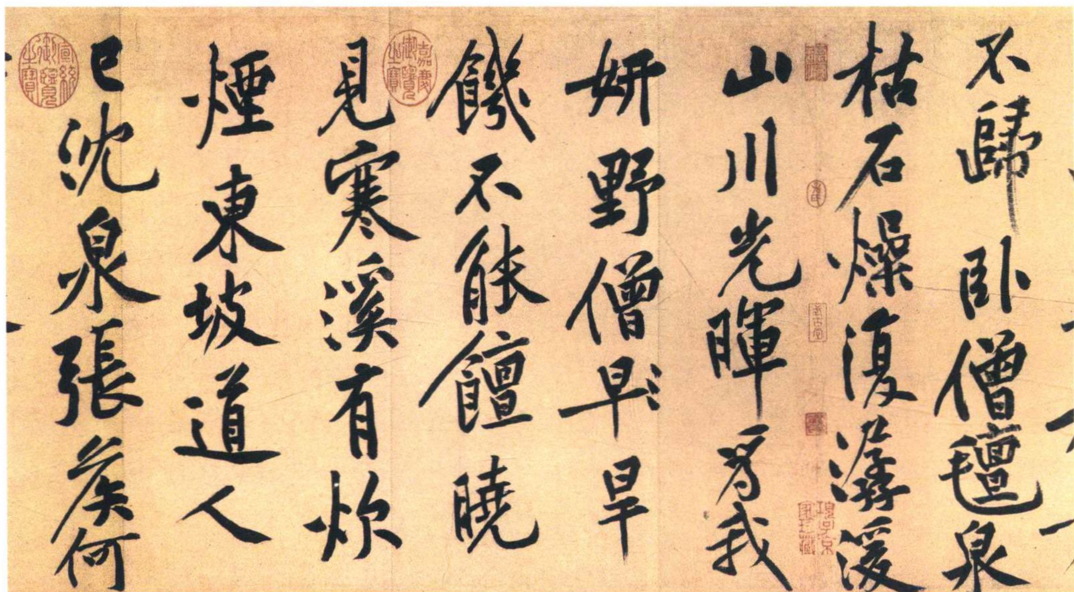


图4 宋 黄庭坚 《松风阁诗卷》局部 台北“故宫博物院”藏

4）和《寒山子庞居士诗卷》（图5）这两卷，这两卷其实风格也不同。后来兰千山馆的林伯寿先生寄存了一批重要的书画在台北“故宫博物院”，其中最重要的一件书法就是黄绢本的《兰亭序》，另外一件是怀素《小草千字文》。因为这两件是林伯寿收藏最有名、最好的藏品，所以，他就把他的斋名叫做“兰千山馆”，“兰”就是指《兰亭序》，“千”是指怀素《小草千字文》，“兰千山馆”寄存在台北“故宫博物院”很多书画，到现在还在寄存。其中有一件黄庭坚的长卷《发愿文》（图6），现在在黄庭坚的全集中也时常印。我在认知了黄庭坚

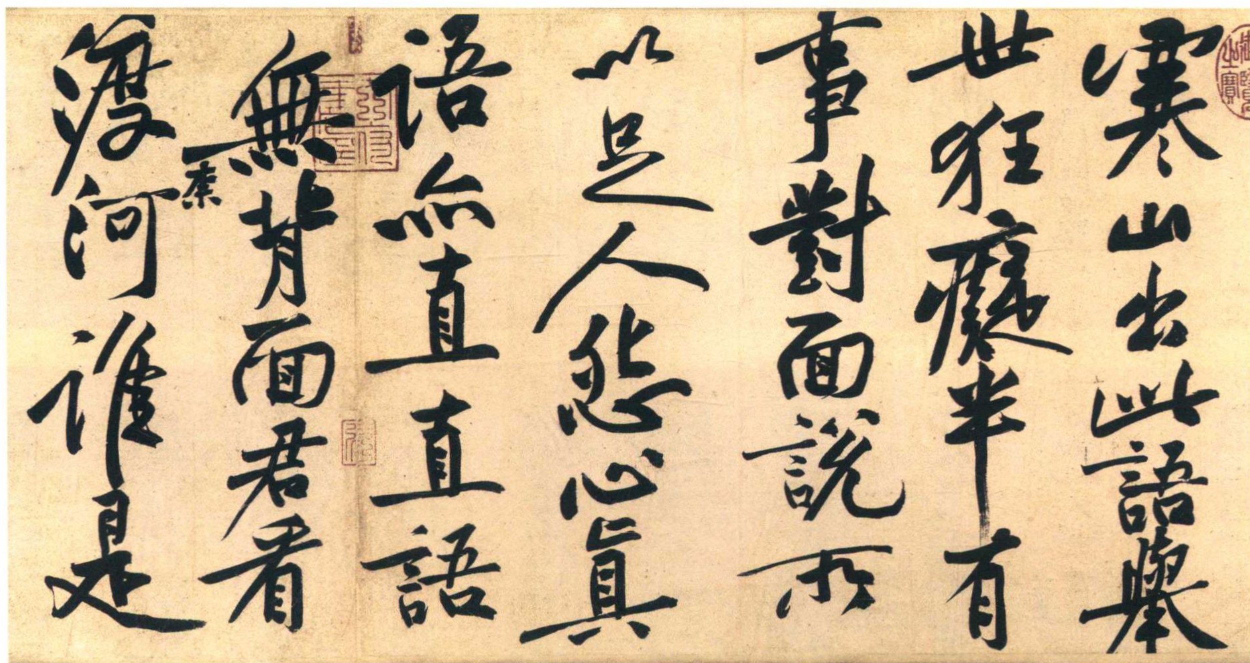


图5　宋　黄庭坚　《寒山子庞居士诗卷》局部　台北“故宫博物院”藏

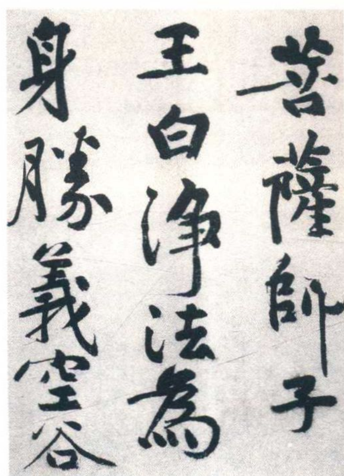


图6　宋　黄庭坚　《发愿文》局部　台北“故宫博物院”藏（兰千山馆寄存）

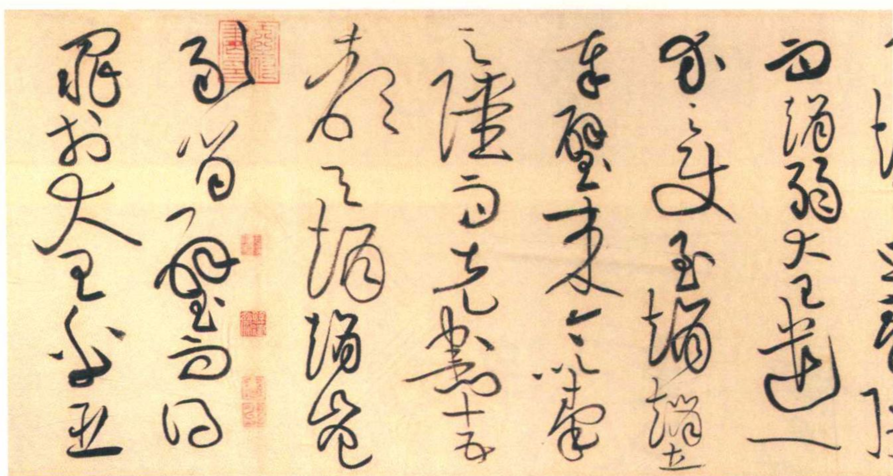


图7　宋　黄庭坚　《廉颇蔺相如传》（局部）　大都会博物馆藏

的《经伏波神祠诗卷》和《李白忆旧游诗卷》之后，再增加了台北“故宫博物院”的两件行楷，我的眼界当然扩充了，但是对《发愿文》和《赠张大同卷》还是陌生，所以要重新研究。后来大都会博物馆又从张大千手里买了一件草书长卷——《廉颇蔺相如传》（图 7），这是黄庭坚传世作品里面最长的一卷，可是书风上又跟《李白忆旧游诗卷》不一样，所以我都要重新研究它们是不是真迹。现在这些作品，大家都认为是真迹，是因为你们从一开始看到《黄庭坚全集》的时候就看到了这些作品，这都是前人研究的结果，所以你们都相信这些是黄庭坚的真迹。可是，现在要讲的黄庭坚《砥柱铭》（图 8），我在写博士论

巡狩至于洛
邑肆覲禮
畢玉鑾旋
軫度殽函之
險躡分陝之地
緬惟列聖降
望大河砥柱
之峯桀立大
禹之廟斯在
冕弁端委
遠契劉子禹
無閒然之符

息讓德夔
龍推功益稷
櫛風沐雨卑宮
菲食湯湯方割
襄陵伊始事
極名正圖窮
地里興利除
害為綱為紀
寢廟為新盛
德必祀傍臨
砥柱北眺龍門
茫茫舊迹浩浩

平生欣慕
焉時為好
學者書之
忘其文之工
拙我但見其
嫵媚者也吾
友楊明叔
知經術能
詩喜屬文
吏幹公家
如己事持
身清潔不
以吏言以奉

若水上之浮
漚既不可以為
人之師表又不
可為人臣之佐
則砥柱之文座
傍并得兩師
為難然持砥
柱之節以奉身
上智之所喜悅
下愚之所畏懼
明叔亦安能病
此而改節哉

图8
宋　黄庭坚
《砥柱铭卷》　私人藏

文的时候，曾经到日本去看过，我把它当作一件问题作品。

所谓问题作品并不是说它一定是假或一定真，三十多年来，我始终没有解决这个问题。后来黄庭坚《砥柱铭》这一卷被卖到中国台湾，我刚好从美国回到中国台湾不久，台湾的收藏家又来找我，问我这一卷的真伪，我看了半天还是没办法决定。后来他们把这一卷从卷首到后面题跋，用现代复制的方式，复制了一卷送给我。于是我花了三个月的时间天天在看，天天研究里面相关的题跋以及收藏印等，最后认定这一件是真迹。这是刚好在拍卖之前作的研究，后来拍卖公司就把我的文章印出来了，后来这件作品卖得很好！有的人说我是为了拍卖公司卖这一件东西才说它是真的，其实不然。如果我认为这件是假的，我也一定会把真实的研究结果写出来，绝不会为拍卖公司服务，所以我今天都是根据我自己收集的证据和理解来讲。

今天的大纲：一、讲研究缘起：因双胞问题而存疑（等一下会解释为什么这个有双胞问题）；二、黄庭坚的基准作；三、黄庭坚书《砥柱铭》各本（他不止写过一本）；四、《砥柱铭》墨迹本的确认（最后我把这个墨迹卷认为是真迹）；五、《砥柱铭》墨迹本的题跋与收藏；六、《砥柱铭》的书写年代。因为每个人都要经过不同阶段，书法也是一样，从年轻到壮年、到老年都有不同，这是很自然的。我在第一讲、第二讲里面曾经举了一些例子，赵孟頫的早年书法和后来的代表书风不一样，如果他自己没有题跋那两卷说这是我四十年前或者二十年前写的作品，到现在这些作品一定没有办法解决，一定还在不断争论，因为每个人的认知程度和看法都不一样。

一、研究缘起——因双胞问题而存疑

为什么有双胞呢？我解释一下。这个墨迹本的文字内容是写唐朝魏征的一篇文章，先看一下内容，同时欣赏一下书法。与其他作品一样，长的手卷都有接缝的地方，接缝的地方有骑缝印。先看文字内容："魏公有爱君之仁，有责难之义。其智足以经世，其德足以服物，平生欣慕焉。时为好学者书之，忘其文之工拙，我但见其妩媚者也。吾友杨明书，知经术，能诗，喜属文，吏干公家如己事。持身清洁，不以谀言以奉于上智，亦不以骄慢以诳于下愚，可告以郑公之事业者也。或者谓世道极颓，吾心如砥柱。夫世道交丧，若水上之浮沤，既不可以为人之师表，又不可以为人臣之佐，则砥柱之文座榜，并得两师焉！虽然，持砥柱之节以奉身，上智之所喜悦，下愚之所畏惧，明叔亦安能病此而

改节哉！”这件作品是黄庭坚写给他的一个朋友杨明叔的，就是文字中的“明叔”。

怎么会有双胞本呢？因为在《山谷题跋》里面也有一本《砥柱铭》，但图 8 这一卷是日本有邻馆收藏的。有邻馆收藏的文字略少，在《山谷题跋》本的文字里面多了这些字“余平生喜观贞观政要，见魏郑公之事太宗，有爱君之仁”，有邻馆墨迹本直接是“魏公有爱君之仁”，底下是大同小异，这是这两本文字上的不同。

这两本不但文字上大部分是相同的，而且都是给同一个人写的，这就有点麻烦了！两本在著录上，A 本说“吾友杨明叔知经术”，B 本也是同样的文字，都是给杨明叔写的。一个人平常写给另一个人，重复写同一篇文章，这就有问题。所以，当时我就怀疑，虽然不知道什么原因，看这书法又在像与不像之间，只有少数文字是不一样的，但主要是两本都是写给杨明叔的，所以我说这是双胞问题。

文字大同小异，其实无关紧要，最重要的是尾段。在同样的“明叔亦安能病此而改其节哉”之后，《山谷题跋》本不但在最后有纪年：“建中靖国元年（1101）正月庚寅系船王市，山谷老人烛下书。”后面还有一行多的字，“庐州史子山请镵诸石”，又加注四字：“右有石刻。”证明那是原文，说这一本原有刻石。两本文字大同小异，而且石刻本有纪年，然而墨迹本没有纪年。纪年的年份与黄庭坚晚年写的几件最有名的作品，如《经伏波神祠诗卷》等是同一个年份。可是将墨迹本与《经伏波神祠诗卷》等摆在一起，看起来书风就有差异。当然同一年的书风可能有差异，写字时的精神状态不同以及使用不同毛笔等都可以产生差异，但是不会差异那么多。最后由于《山谷题跋》本石刻本始终没有找到，我一直在找，石刻本（或其拓本）将来有一天可能会出现，出现后可以和现在的墨迹本相比较，如果书风相似，而墨迹本有很多地方不够好的时候，那这一本墨迹本可能有问题。如果墨迹本是山谷晚期的，一定又会与《经伏波神祠诗卷》等这些最有名的作品相类似，但是始终没有找到。当时我就存在一个疑问，就是说现在讨论的墨迹本是否根据石刻本伪造的，当年我始终有这个疑问。

黄庭坚的《寒山子庞居士诗卷》也存在双胞问题（图 9），右边是真迹，左图是伪作。黄庭坚有些有波折的线条，但左图写得都很平顺，这个是美国纽约的犹太人顾洛阜（Crawford）收藏的，后来捐给大都会博物馆，这件东西看

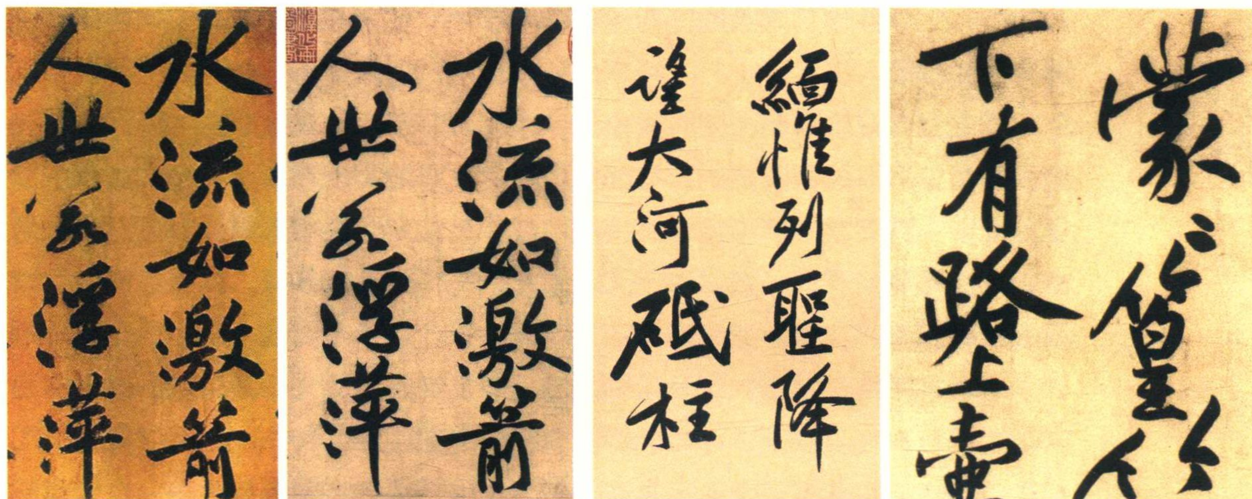


图9 黄庭坚《寒山子庞居士诗卷》的双胞问题，左为伪右为真

图10 《砥柱铭》（左）与《经伏波神祠诗卷》（右）局部比对

原件比真迹还要旧，那是做假的人唯恐你不相信这是真的，所以做得很旧，有时候比真的更旧！

图 10 右边是黄庭坚 1101 年的《经伏波神祠诗卷》，这是非常有名的一件，左边就是我们要研究的这件《砥柱铭》。这两件摆在一起，用笔上是有差异的。《经伏波神祠诗卷》用笔圆厚，《砥柱铭》很多尖锐的用笔。

二、黄庭坚（1045—1105）的基准作

黄庭坚的生卒年为 1045 年至 1105 年，去世的时候才 61 岁（中国算法），而他的书法成就居然到了这个高度，很不容易。这是黄庭坚存世真迹纪年表（图 11），从上面看下来，1084 年，就是兰千山馆寄存在台北“故宫博物院”的《发愿文》，这一件现在时常印在全集里面。在日本东京国立博物馆还收藏有他早年的小字，1086 年的比较小的行楷。这本《王长者 / 史翊正墓志稿》虽然年份不同，但裱在一起了。《华严疏》是上海博物馆的（图 12），也是 1086 年。这个跟最早的作品相差两年而已。然后是《廉颇蔺相如卷》约 1095 年，这个“约”是我考定出来的，因为它没有纪年，我从书风上及书写情境来断定大概是哪一年写的。下面有《寒山子庞居士诗卷》是台北“故宫博物院”的，约 1099 年。后来我选定博士论文的题目，方闻教授要我写从张大千那里买来的、为美国私人家收藏的《张大同卷》，当时这卷很少见到图录，我对它不熟悉，作为博士

黄庭坚（1045—1105）的基准作

年份	卷名	现藏地
约1084年	《发愿文》	台北“故宫博物院”(兰千山馆寄存)
纪年1086年／1099年	《王长者／史翊正墓志稿》	东京国立博物馆
约1086年	《华严疏》	上海博物馆
约1095年	《廉颇蔺相如传卷》	纽约大都会博物馆
约1099年	《寒山子庞居士诗卷》	台北“故宫博物院”
纪年1100年	《赠张大同卷》	普林斯顿大学艺术博物馆
纪年1100年	《明瓒诗后跋卷》	国家博物馆
约1100年	《诸上座卷》	北京故宫博物院
约1100年	《寒食帖跋》	台北“故宫博物院”
纪年1101年	《经伏波神祠诗卷》	日本
纪年1101年	《山谷题跋本砥柱铭卷》	石刻不存
纪年1102年	《松风阁诗卷》	台北“故宫博物院”

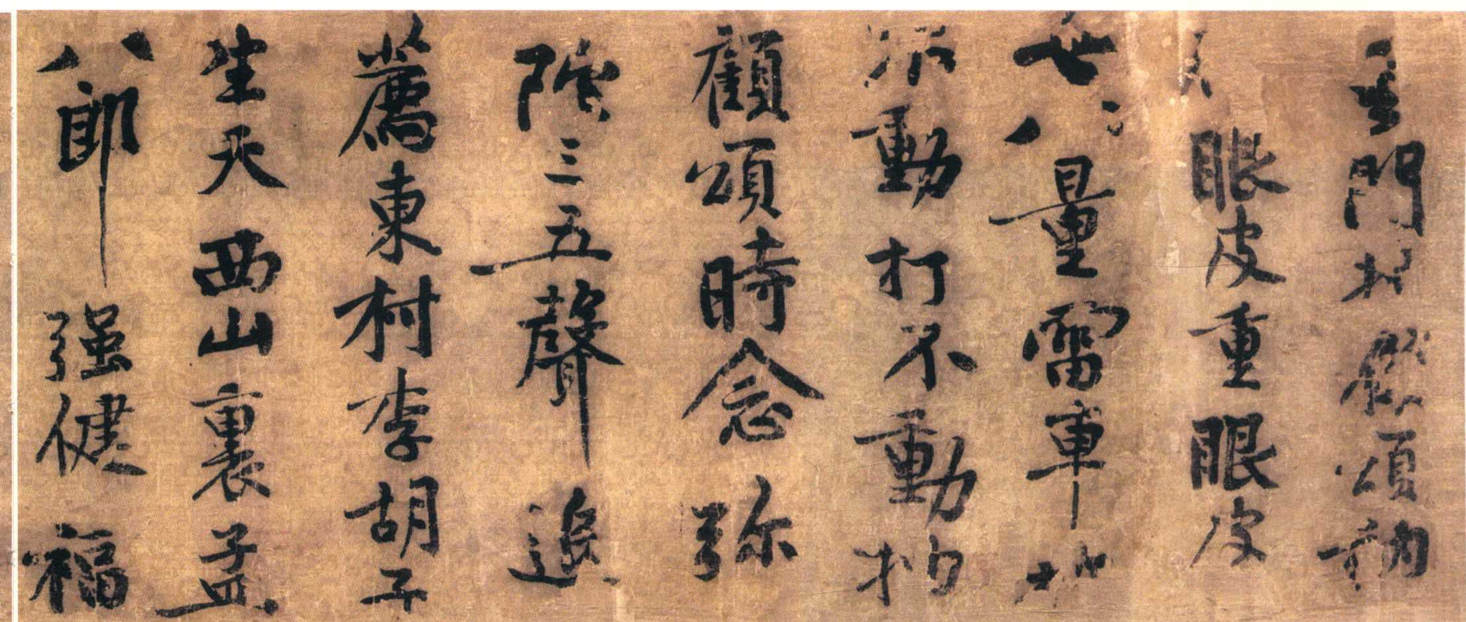
图11　黄庭坚存世真迹手卷纪年表

论文的主题，当然要研究它的真假，否则不就造成大笑话了吗？另外是1100年的，是国家博物馆收藏的一件很特殊的手卷（图13）。北京故宫博物院藏有1100年写的《诸上座卷》（图14），这是草书长卷，写得非常精彩，但是与《廉颇蔺相如卷》书风不一样。我说的“大约”，都是我的推定。大约1100年还有一件《寒食帖》的题跋，有人说《寒食帖》是天下第三行书，第一行书是《兰亭序》，第二行书是颜真卿的《祭侄稿》，第三行书就是《寒食帖》，这是一种说法。《寒食帖》后面有黄庭坚的大行书题跋（图15），这两件摆在一起成为“双璧”，是苏、黄特别有名的作品。这是刚才讲到的非常精彩的《经伏波神祠诗卷》，再是1101年《山谷题跋》本的《砥柱铭》，就是我们刚才比较的著录本，这是件刻本，原石似不存，刻本亦未见。另外就是更晚的了，1102年的《松风阁诗卷》，台北“故宫博物院”的。还有一个拓本是《范滂传》（图16），是1104年，这是黄庭坚去世之前一年的作品。这些就是重要的黄庭坚基准作。

图12 宋 黄庭坚《华严疏》上海博物馆藏

图13 宋 黄庭坚《明瓒诗后跋卷》局部 国家博物馆藏

图14 宋 黄庭坚《诸上座帖》局部 北京故宫博物院藏





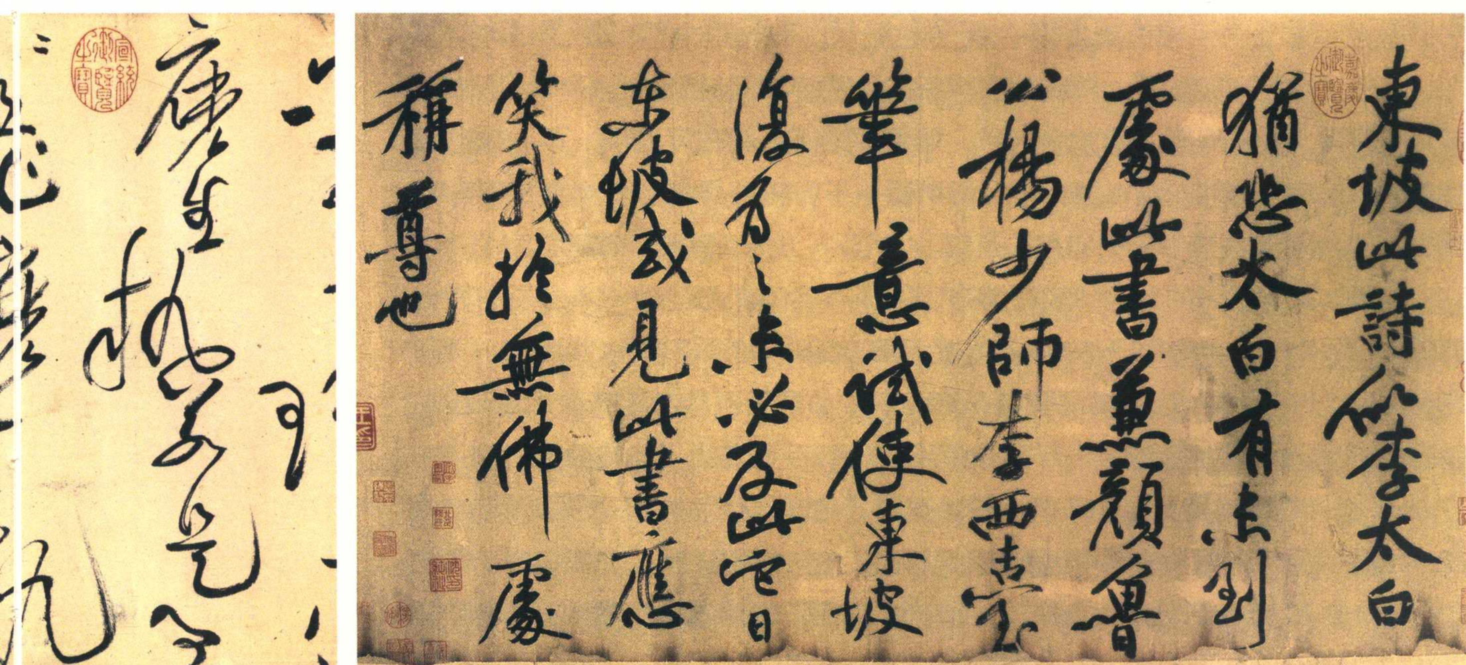


图15　黄庭坚跋苏轼《寒食帖》 台北“故宫博物院”藏



图16
黄庭坚书《范滂传》 1104年

我们一定要有一些基准作才能分辨真假 ，如果是孤本，有时候就非常难于判定真伪。

现在我们看前面的作品，《松风阁诗卷》是我进入台北“故宫博物院”以后经常接触的一件作品，它的字体很紧，行间有距离，左右行不会把长的撇、捺伸到两边去，这《松风阁诗卷》是大家公认的真迹。这里顺便讲一下，在第十一行的“三二”两字旁边写了一个像“乙”字的小钩，我在讲怀素《自叙帖》一讲时说明这是表示左方二字写颠倒了的记号，他这里也写颠倒了，本来是“二三子”写成“三二子”，所以他在“三二”两字之间做了一个记号。古人也难免会写错，写颠倒了，就做个记号，如果写错了，就在旁边点一点，也有圈掉的。唐伯虎写诗的时候，写错了，周围圈一下，再在最后补一个字，不影响整个画面。《松风阁诗卷》的卷尾还有很多收藏印，还有元朝人的题跋。

另外，刚才我讲的台北“故宫博物院”很有名的作品叫做《寒山子庞居士诗卷》（见图5），大约作于1099年，后面署款自称为“涪翁”。同是这一卷，在前隔水，“前隔水”这个词汇要懂，这是指作品的前面装裱的一段绢或者绫，以隔开前面的引首，前隔水一行字是乾隆写的，下面盖上了一个太上皇的印，写道：“双钩既伪，诗更误，向谓上等，实错。”他改变了从前的意见（图17），这一行题字虽少，但从书风可以看到，从印章当中也可以看到，乾隆这时候称之为“十全老人”，又是“太上皇”，当然他是在嘉庆初年题的，他说：“这件东

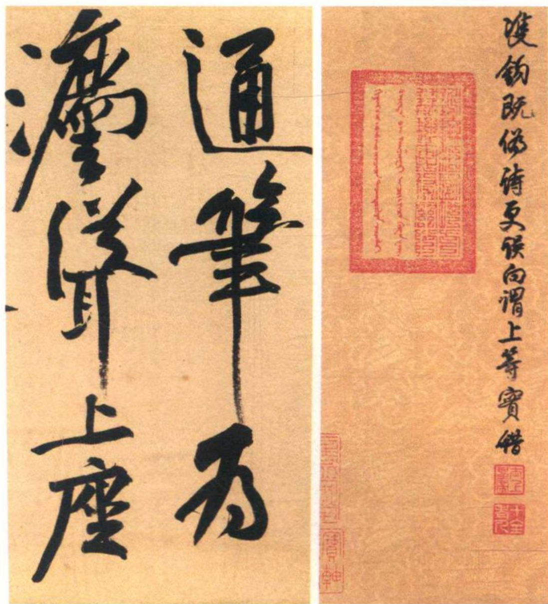


图17
乾隆晚年题黄庭坚
《寒山子庞居士诗卷》前隔水，
认为此卷系双钩本

西是双钩，假的，诗也有错误的地方。以前我定为上等，实际上错了。”就是他晚年时认为这是双钩本，假的，不是黄庭坚亲笔写的。实际上，为什么左图用这有长竖笔两个字来作代表呢？因为这是一笔写下去的飞白，很自然的从浓到干，这是描不出来的，描的时候会露马脚，因为一笔写得很顺，而描的时候要用千丝万缕，一丝一丝去描出来，很难描得这么自然。因为这一卷墨很浓，所以他以为是钩填的，实际上，找不出任何钩填的迹象，用放大镜、显微镜看也不是钩填的。其实乾隆晚年错了，这是他晚年自恃眼力好，不戴眼镜造成的错误判断，年轻时候倒是对了。有的是年轻错了晚年才对，这是经验使然。

比如说，我刚才讲了山谷最早的那一件书法是兰千山馆收藏的《发愿文》，大约作于 1084 年，这个长卷有一个特殊的地方。我前面也讲过，很多唐宋的手卷都是好几张纸横接起来的，中间有接缝，可是这一张纸和宋徽宗的草书《千字文》一样，是整张纸，整个手卷没有接缝，这卷很长，可能比《千字文》还要长，长 6.79 米。所以，后来再研究，认为是他还比较年轻，用笔比较软弱的时候写的，是真迹。很多年轻人看《黄庭坚全集》，看到这一卷在里面，所以一开始就认为是真的，没有疑问的接受。我是每一件东西经过疑问之后，才慢慢接受。像鸟刚从蛋壳里孵化出来，见到的第一个动物就认作妈妈，一般人从年轻时起看到画册里面的作品，就不加任何疑问地接受，其实同一个人的每一件作品从年轻到年老都不一样。你看《发愿文》中有很多字是柔嫩的，没有那么

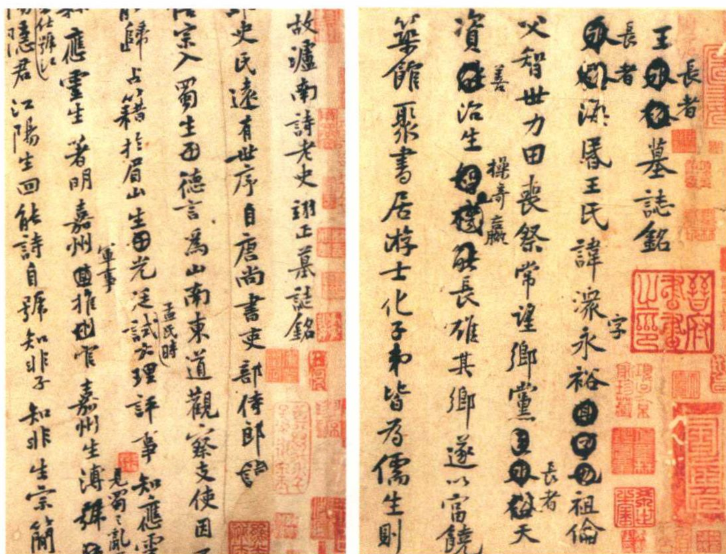


图18
宋　黄庭坚
《王史二氏墓志铭合卷》局部
东京国立博物馆藏

挺劲，很稚嫩，但是与黄庭坚后来有些习惯性的动作还是相通，就像是一个年轻的人。我也曾将我年轻时候的照片与老年时候的照片放在一起，如果看单独一张照片可能认不出来，可是摆在一起，可以看出它们中间有相关的特征。

现在再看另外一件有名的作品《经伏波神祠诗卷》，是东京永青文库收藏的，最早的《书道全集》都印这一卷，我也看过这一卷，写得实在太好了。最后他有纪年和跋文："靖国元年五月乙亥，荆州沙尾水涨一丈，堤上泥深一尺，山谷老人病起，须发尽白。"年老生病，他又被贬谪到四川，四川有个地方叫"涪州"，所以他自称为"涪翁"，有时候也自称"山谷老人"。

《李白忆旧游诗卷》的确与刚才看到的《发愿文》等作品都不一样，写得实在太好，才五十几岁。我现在七老八十了，也没有办法写出来，惭愧！

刚才讲的黄庭坚晚年草书的代表作，京都藤井有邻馆藏的《李白忆旧游诗卷》写得是非常好。我刚才讲了东京国立博物馆有两件小行楷，是《王长者墓志》和《史翊正墓志》，这两个墓志裱在一起，但实际上风格上有差别，写作文章的时间也有差别，一个是1086年，一个是1099年，中间有十三年的差别，你们看看这两件书法（图18）有不同吗？摆在一起不一定很容易被认为是同一个人写的，因为后者的字的结体斜得比较多，早期的书法比较横平竖直，晚年的横画就没有那么平，因为凡是右手写字都是左低右高，一定的，很自然的。要是不明白这个，你把你写的字翻过来，看字的反面，斜的程度就看得更明显



图19 《李白忆旧游卷》（左）与《廉颇蔺相如卷》（右）早晚年书风之比较

了。因为我们一般人都是习惯于右手写字，虽然说黄庭坚 1086 年写的字比较平，但一翻过来还是看到斜的，但是你看黄庭坚 1099 年的字斜度就更大了。

《范滂传》是黄庭坚去世前一年的作品，只有拓本，与《松风阁诗卷》的书风相近。普林斯顿一位收藏家买了这一件《张大同卷》，因为我当时从来没有见过这一件，我不是从小就看到这一件，书风也和当时见到的略有不同，所以当时就怀疑。后来作为我的论文主题去研究，研究的结果还是认为是真迹，其实整个卷子是一个题跋。

另外大约在 1995 年，纽约大都会博物馆从张大千那里买了《廉颇蔺相如卷》，我推定大约为 1095 年所作。我曾经在纽约大都会博物馆研讨会上发表了一篇文章，说他在什么心情下写的这件书法，因为它没有纪年，结合书风，大概什么时候写的，一个是与书风有关，一个是与他生平有关。因为新旧党争，他被贬谪，与苏东坡他们一样被贬谪。这篇《廉颇蔺相如传》内容就写到：我们不要私人之间互相争执，应该是把国家放在前头。这是《廉颇蔺相如卷》的一段与左边的《李白忆旧游卷》这一段相比（图 19），早晚年之别，看到没有？

看得到不同吗？同样的撇、捺，晚年的波折比较多一点，而且整卷气息比较苍老。所有的笔画都比起晚年光滑，晚年比较苍老，犹如同一人的皮肤、脸面经过风霜岁月，自有不同之处。其实从某种角度来看，不看那个笔画的苍劲与柔软，书风还是接近的。

《华严疏》是上海博物馆收藏的，这一卷我开始也怀疑，为什么？是因为它写在绫上，不是写在纸上，而且有很多字写得不理想。放大看后，觉得他的笔写的很软，明显还有颜真卿的影响。可是我后来研究北宋四大家，很多人都受过颜真卿的影响，颜真卿在北宋对宋四家几乎每个人都影响过。你看这个“郎”字（见图 12），这个长竖笔不是苏东坡批评他的“死蛇挂树”吗？苏东坡和黄庭坚两个人是好朋友，黄庭坚等于又是学生又是朋友。有一次黄庭坚说：“老师，你的字像蛤蟆压在石头下面。”你想，一只丑蛤蟆又压在石头下面，扁扁的当然难看，他老师嘴里也不让人，东坡说：“你的字像一条死的蛇挂在树上。”“死蛇挂树”就是指的山谷书法中常见的现象。这里有两条长的用笔，这笔比较好一点，比较饱满，这笔写到后来就成鼠尾了，写得不算很好，“三五”两字中的这个横画也不好，很软，所以我开始也怀疑，后来认知这是他比较早年的书法，太年轻了，你不能够要求他年轻的时候写得像老年一样老辣。这是他给一个寺庙里写的、化缘捐款用的。国家博物馆收藏的《明瓒诗后跋卷》，这个长卷很特别，一行只有一个字，虽然手卷里面有高头大卷，也有一般的手卷，小的手卷只有二十几厘米高，大的有四十几厘米，凡是大的、高的手卷，我们传统叫“高头大卷”，这个不是“高头大卷”，是小卷，这卷还是宋朝人留下来的最大的书法，最大的字，当然是每个字来论。刚才我们看到很多黄庭坚，一行都有好几个字，而这里一行只有一个字，所以他用的毛笔大小也不一样，写出来的风神、韵味稍微有点不同，但都是千真万确的黄庭坚。这《明瓒诗后跋卷》是北宋留下来。此卷最后到了尾段有小字三行，他说“此字可令张法亨刻之”，他写完之后还蛮得意的，他说这个可以请张法亨刻在石头上。现在看几个局部的字“牛口庄”，用笔非常浑厚，跟他小一点的字当然不一样，你看写得多好。最后他写“此字可令张法亨刻之”，相对来说，这几个字小得多，但跟其他几个手卷字的大小都差不多。

后来北京故宫博物院又发表了他们收藏的一件《诸上座卷》，这个也没有纪年，我推断大概是 1100 年。你看草书后面十三行用行楷书来题跋，这个题跋没有他题跋《寒食帖》《寒山子庞居士诗卷》那么好，尤其是这“遗”和“道”字

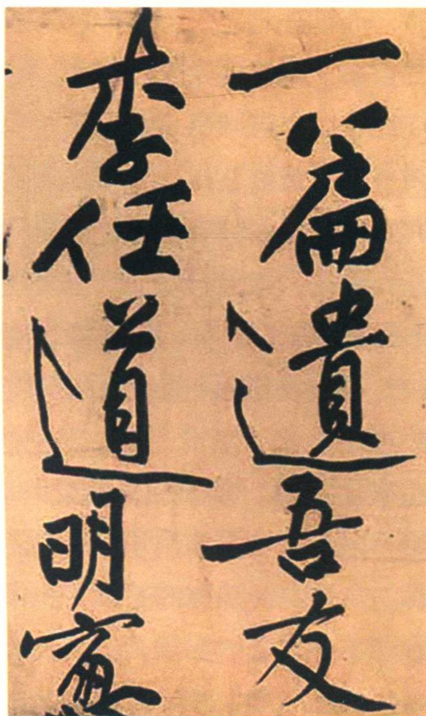


图20
黄庭坚《诸上座卷》自跋中“遗”与“道”两字的“牵丝”，在黄氏其他作品中少见

的两个“辶”（图 20），你看这两个字，好像是飞机在跑道降落的时候，轮子着地太早形成的两字的“牵丝”，在黄氏其它作品中少见，从这里带过去，所以形成这个不必要的牵丝，又粗又笨，这两个字都是这样子。在黄庭坚其他作品中同样的毛病很少，而且你看这一笔也不自然，但是最后研究我还是认为是真迹，千真万确的，这也是草书的基准作之一。所以，我们看到前面的基准作，每一件之间都有差异，不会完全一样。

三、黄庭坚书《砥柱铭》各本

现在再讲黄庭坚写的《砥柱铭》，在著录和文献中留下来有好几本，所以有点麻烦，也值得追究。黄庭坚很喜欢给好学的年轻人写《砥柱铭》，一生曾写多本。他为什么写这么多本呢？我接着将举出各本的书写情形。

黄庭坚写的这篇《砥柱铭》，不是黄庭坚自己的文章，是唐朝魏征的名篇，他写这《砥柱铭》的意义是什么？是在黄庭坚之前差不多三四百年，在唐太宗的时候名相魏征做了谏议大夫，被封为魏国公，故黄庭坚称他为魏郑公，又尊敬他的为人，因为他有志胆，他做谏官时，常规劝皇帝，“犯颜敢谏，虽帝甚

怒，而神色自若”，他不管皇帝是否生气，他觉得不对就要规劝，曾前后上疏二百余，时常说这个事情不对，那个事情不对，这个太宗皇帝很虚心。后来魏征死了，皇帝叹息说，“朕亡一鉴矣”，我少了一面镜子了。所以魏征是皇帝的镜子，而黄庭坚自己也以魏征自居，他敢于进言，不管皇帝高兴不高兴，他认为对就是对，错就是错，所以他写魏征《砥柱铭》，是鼓励这些年轻人应该以魏征为榜样，去向他学习。虽然他自己被贬谪到四川，但他还是坚持原则，教导年轻人。所以，他写了很多本《砥柱铭》。

黄庭坚以魏征为榜样，他曾负责编宋神宗的实录，有人诬告他说写错了，故意诬陷这个皇帝，而三次把他调来审问，“皆以实对”，三次审问，他仍然按照事实来讲。审问他，他就照事实讲，“皆以实对”，讲实际的情况，“不为屈服，因而被责受涪州别驾”，因为这件事情而被贬谪，到黔州安置。然而黄庭坚神色自若，被贬谪的时候，他“投床大鼾，即日上道”，倒在床上大睡一觉，根本就不受贬谪的影响，第二天收拾好行李就出发了。这种精神，我觉得他很了不起。我平常很佩服苏东坡的幽默豁达，他的诗文，我都喜爱，可是看到苏东坡被下放的时候，好像有两三次要自杀的情景，我觉得苏东坡的心态还不如黄庭坚好，不如黄庭坚洒脱、豁达。黄庭坚下放的时候，居然“投床大鼾，即日上道”，被贬谪的时候神色自若，不像苏东坡显得很怨愤，甚至还要自杀。因此，黄庭坚在贬谪之后特别喜欢为追随他的年轻学者书写这篇铭文。

按最早刻此铭书见于欧阳修的《集古录》，欧阳修比黄庭坚早，可是这个铭文非常有名，在欧阳修的时候就已经刻在石头上了，更早的时候唐太宗也请别人写过，所以这个铭文并不是黄庭坚才开始写的。柳公权曾经写过，唐代的薛、柳所书刻石二本，均无从所见。黄庭坚一方面尊敬铭文作者魏征的品格，另一方面也推崇大禹治水、为民除害、公而忘私的精神，所以《砥柱铭》里面有“大哉伯禹”，“兴利除害，为纲为纪，与山河而永存”等句子。

下面一段他说：“余平生喜观《贞观正要》，见魏郑公之事太宗，有爱君之仁，有责难之义，其智足以经世，其德足以服物，平生欣慕焉，时为好学者书之。”这把他的心情写得很清楚，以及他为什么曾好几次写这篇铭文的原因。

现在我把考证出他所写的各本都记录下来：

泸州石刻本：我一开始讲的，有一个石刻本，可是找不到拓本。而这个石刻本是有纪年的，现在的墨迹本没有纪年，这显然是两本。除了这个之外，我又根据其他的文献找到好几本。王观复本、欧阳献元老本、徐师川本、杨明叔

墨迹本（唯一存世），我现在依次来讲。

王观复本：这个王观复，大家都不知道他是谁，他的名字叫王蕃。《山谷题跋》里面就有一本是给王观复写的，黄庭坚说："王观复居今而好古，抱质而学问，可望以立不易方，人不知而不愠者也，故书《砥柱铭》遗之。"

欧阳献元老本：欧阳献元老，这个人是谁呢？"欧阳元老好学几于智，笃行几于仁。居其乡使人远罪，与之处使人寡过。"这个人是修养很好的，所以在《山谷老人刀笔》一书《与欧阳元老十一首》中第四首讲到："《砥柱铭》，得人事之余，遂为成，今送。"这件书信里面就提到黄庭坚给王观复写完《砥柱铭》之后，送过去。

徐师川本：徐师川与黄庭坚有亲戚关系（徐为黄庭坚的外甥，名俯）。《山谷集》中《与徐师川书四首》有说："每见贤士大夫及林下得意人言，徐师川有言行之美，未尝不叹息也。所寄诗……辞皆尔雅，意皆有所属，规模远大。自东坡、秦少游、陈履常之死，常恐斯文之将坠，不意复得吾甥，真颓波之砥柱也！"所以把他当成颓波之砥柱，写了魏郑公的《砥柱铭》寄给他。还有一手札里面说："《砥柱铭》写去，盛暑异于常年，烦倦都无笔意。"所以写的这一卷，因为盛暑心情烦燥、疲倦，所以自己认为这一卷写得不够好。由此可见他写的各本有好有坏，有各种情景写出来的，因此不能一律用同一个或最好的标准去衡量他所有的作品。

杨明叔墨迹本：黄庭坚为什么为杨明叔写两本呢？我找出原因了。这是墨迹本后面的题跋，这两卷其实有区别，一本有纪年一本没有纪年，我来解释一下。黄庭坚和杨明叔是什么关系呢？杨明叔为什么得到两本呢？首先，杨明叔是苏轼的同乡、又与其父为朋友，他的父亲也是黄庭坚叔父的同年进士。加之黄庭坚颇欣赏他的人品，"杨明叔不病陋巷而乐其义，不卑小官而尽其心，强学不已，未易量也"，他认为杨明叔好学，将来前程不可限量。"杨明叔言行有法，当官又敏于事而恤民，故予期之以远大者"，杨明叔"知经术，能诗，喜属文，吏干公家如己事，持身洁清"。"眉山杨明叔作墨沈请作大字"，这个杨明叔自己磨了一大缸墨，请黄庭坚写字，古时候没有墨汁，也没有磨墨机，写这么一个长卷要写很久，也用很多墨，杨明叔磨好了墨汁，山谷"试舒城张真笔，烧烛寸余"，是晚上写的，蜡烛烧了一寸多，用的是什么毛笔呢？安徽舒城张真做的毛笔，为杨明叔作大字，并有题跋，这是一卷。这个杨明叔在黄庭坚贬谪后，对他非常照顾，你们看这山谷写给杨明叔的手札中，"买竹为我打

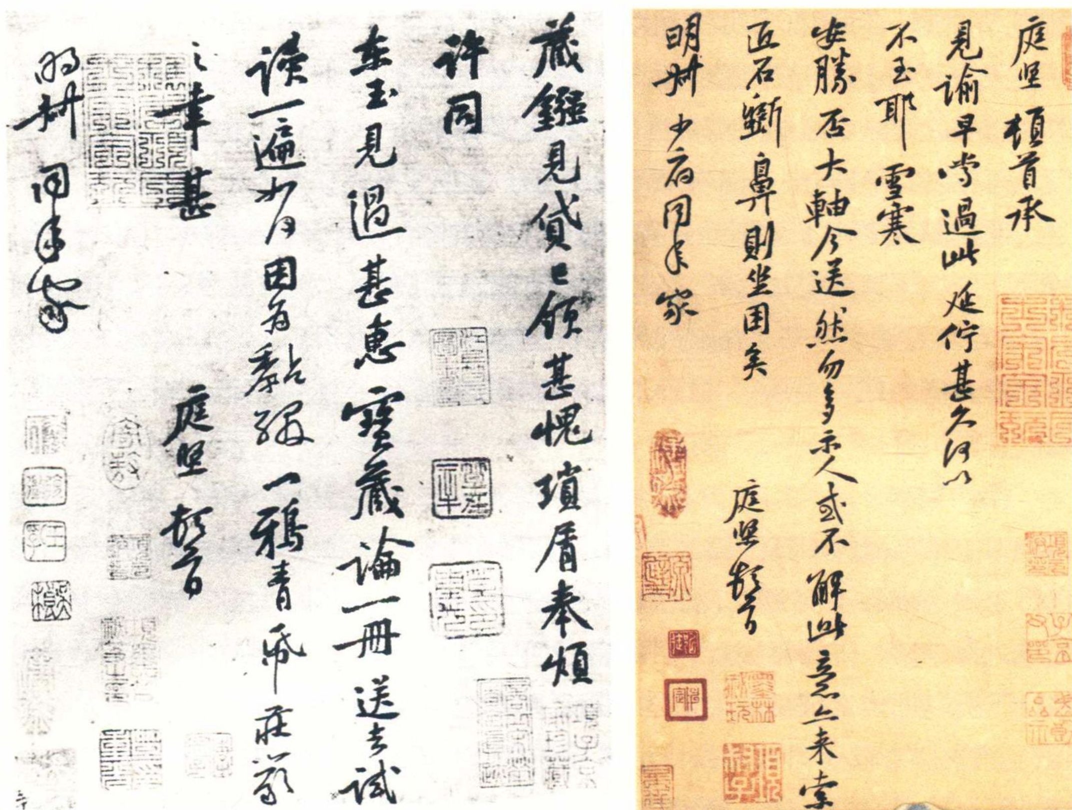


图21　宋　黄庭坚　《黄庭坚与杨明叔二札》　台北“故宫博物院”藏

篱，更送米来做饭”，黄庭坚贬谪之后，一般势利的人都不理他了，可是杨明叔对他非常尊敬，贬谪时期生活尤其艰苦，所以他为黄庭坚买竹子搭篱笆，又送米来给他做饭。

来往的书信里面，在台北“故宫博物院”就有两封信是黄庭坚写给杨明叔的（图 21）。宋朝人写信，先把自己的名字写在开头，最后才写对方的名字，我们现在写信都是把对方的名字写在开头，可是在宋代，收信人杨明叔的名字写在最后一行，这也是黄庭坚写给他的。其中有句子说“大轴今送，然勿多示人”，意思是：我今天写了一个大轴（大轴不一定是大立轴，可能是大手卷），我送过来，但是你不要随便拿给人家看；“或不解此意，亦来索”，有的人不懂书法，看到这幅书法也来讨，会把我累死的，我不想写那么多，一天到晚被这些求字的人弄困了。另外一幅写给杨明叔的，“庭坚顿首，明叔同年家”，第一句说“藏镪见贷，已领甚愧”，是什么意思呢？黄庭坚贬谪的时候很穷，要用钱没有钱，这是说向明叔所借的钱，已收到。“甚惠宝藏论一册送去，试读一遍如何，因为

黏缀一鸦青纸庄严之，幸甚！”这是其他的事情，所以他与杨明叔有特别的关系，而且杨明叔对他非常照顾。

墨迹本与史子山刻石本的关系：可是有另外一本，由史子山请求刻石，因此墨迹本的书写年月绝不同于石刻本，这怎么解释呢？这是比较属于我个人的诠释，我本不懂为什么他为杨明叔写两件，刚才不是说有史子山请求刻石吗？史子山觉得这篇文章很好，字写得也好，向杨明叔索取，要求刻石，杨明叔乃请黄庭坚再写一本用来刻石，而且时间上也在贬谪几年之后，黄庭坚不是自己也觉得书法越来越进步吗？与前面的书法有点不一样了，既然是要刻石，所以重新再写一本。这是为什么又给杨明叔再写了一本，才有晚年为杨明叔另书的刻石本（这是我希望在四川或者全国各地能找到一个《砥柱铭》的刻拓本的原因，年份是 1101 年，建中靖国元年的）。那个刻本上面有清楚的纪年，书法也与这个墨迹本应该不一样，不同时间写的，而内容大同小异。两本之间并无临仿关系，而是先后所写两本皆真的状况。

四、《砥柱铭》墨迹本的确认

我现在要确认这个现在的墨迹本是真迹。有人批评《砥柱铭》的书法，以下我要以最具有黄庭坚个人特色的结字和笔法来举证《砥柱铭》确是出自山谷的真迹。

请看《砥柱铭》和其他黄庭坚基准作品中的剪字，来比较他的特征和习惯，上面一排“也”字都是《砥柱铭》里的字（图 22），有的钩有点夸张，甚至有点破锋，这个钩得很高，你看跟整个字一样高，或者三分之二的高。可是我在黄庭坚的其他作品里面找同样的“也”字，写得最好的《经伏波神祠诗卷》，比较正常一点，《范滂传》写得可以，可是同样的《范滂传》里面，出现两个“也”字，一个“也”字钩到这里，一个“也”字钩到这么高，《经伏波神祠诗卷》里面也有两个。刚才我讲的国家博物馆有一行一个字的大字本《明瓒诗后跋卷》，这个就是，这个钩得也相当长，我们一般不会钩那么长。可是《寒食帖》中黄庭坚题跋的“也”字，你看这个钩，钩得像什么？破扫把一个，没有人说黄庭坚题《寒食帖》是假的，可是他这个钩，实在钩得不算好，钩得散锋，钩的那么高，比整个字还高，都没有人去批评这个字，可是《砥柱铭》里面有好几个字，有的也很正常也很好，有的钩得高一点，有的钩得破一点，但这个破的“也”字与这个《寒食帖》上的有什么差别呢？为什么允许黄庭坚题苏东坡《寒

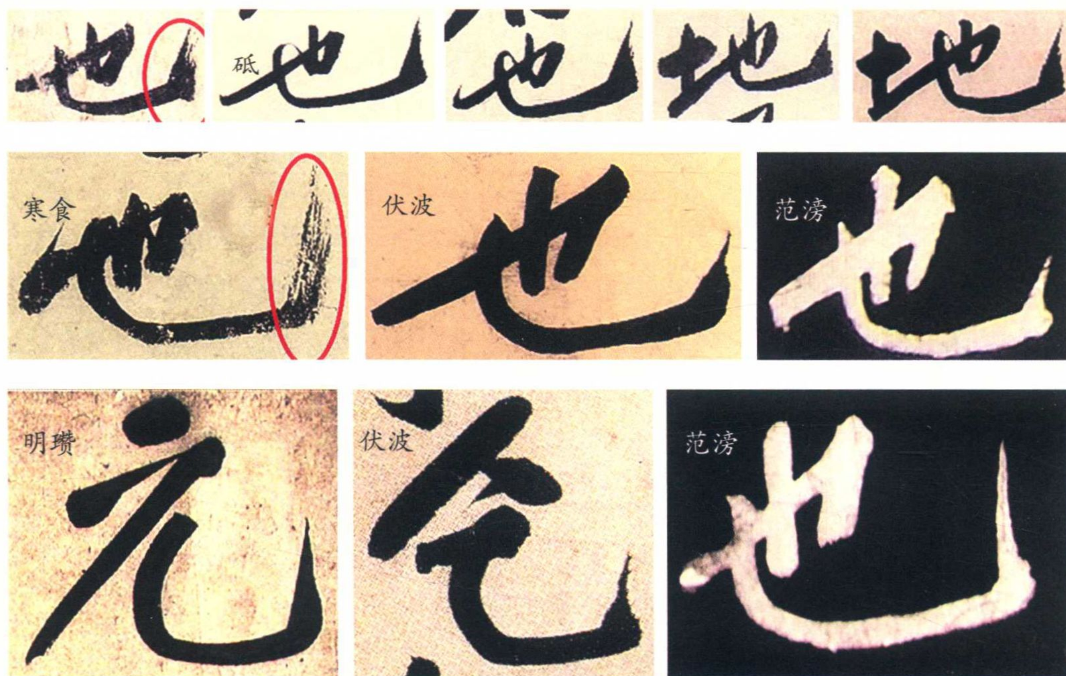


图22 黄庭坚《砥柱铭》与其他黄氏作品中的“也”字的相似钩法

食帖》可以写成这个样子，而不允许《砥柱铭》也写出这样的字呢？

再来看捺笔（图 23），黄庭坚的捺笔是很特殊的。上面一行出自《砥柱铭》，你看这个像刀子一样，这个捺笔的尾部先重按后再提起来，有点像颜真卿的捺笔，因为黄庭坚其实是下过工夫临过颜真卿的，学得很相近，有时也会出现像这样的捺笔。不过《砥柱铭》的较尖锐、单薄，可是我们在他别的字帖里面，如《松风阁诗卷》里，这个也很尖锐，但是这个臃肿的地方其实也不是很好。《诸上座》变成这个样子，也很尖锐，《诸上座》有一个字上边也有些缺点，与颜真卿的捺笔也有相关，跟这个大同小异。这两个都是出自小字的信札，可是你把它放大，捺笔就跟这个也差不多，有共同类似的笔法。这个《经伏波神祠诗卷》的捺笔，也是如此；《范滂传》也有类似的。所以，你不能挑捺笔来说《砥柱铭》是假的。还有更多的捺笔，黄庭坚的《砥柱铭》里有各种各样的捺，同一本里面，你不能说这个不好就是假的，其他比较好一点的是真的。其实《砥柱铭》中的撇捺与其他本子里的撇捺，都各有相似处。

撇捺：我在研究《赠张大同卷》的时候，因为那个时候影印机还没有普及，所以自己用硬笔去双钩，将同一个帖里面，出现各种各样的撇、捺，钩排在一起。同一个帖，这两排都是同一个卷子里面，有各种各样的变化。而其中也有



图23　黄庭坚《砥柱铭》与其它黄氏作品中的相似捺笔比对

像《砥柱铭》这样的，像刀子一样，你不能说这个字是假的，其他字是真的，因为都出自同一卷。

折角：上面一行都是《砥柱铭》里的（图 24），当然这个折角有点奇怪，有方折、三角形的，而在《松风阁诗卷》里面，这个“阁”不也是这样的吗?《松风阁诗卷》的这个眼睛的“眼”字，这个横折也是这样子；这个老年时写的《范滂传》，肩膀还是有，只是比较圆了，所以他基本的习惯还是同一个人，不是别人仿的，别人仿不出来。再看因为的“为”字（图 25），有两种写法，有一种从篆书变化过来的，比较复杂的，上面有三点，而上排字，都是《砥柱铭》里的。下面的字其他的帖里面都有，草书平常写的这样比较简单一点，但是也有上面写三点的，摆在一起可以看出是同一个人写的，这个肩膀太夸张了不好，但是动作是类似的。从这些地方就可以看出是同一个人基本运笔的习惯。

还有这个“糸”部（图 26），一般都是第一笔跟第二笔相连，可是黄庭坚很特别，你看第一笔和第二笔中间断了，第一笔不回锋牵向第二笔基本上是断的，这是《松风阁诗卷》《经伏波神祠诗卷》《范滂传》等的共同习惯，这不是和《砥柱铭》一样吗?这是书史上少见的习惯。除了平行的断笔之外，还有下方的三个点都很长，平行的三个斜点，你看这三个点和其他的三个点都一样是

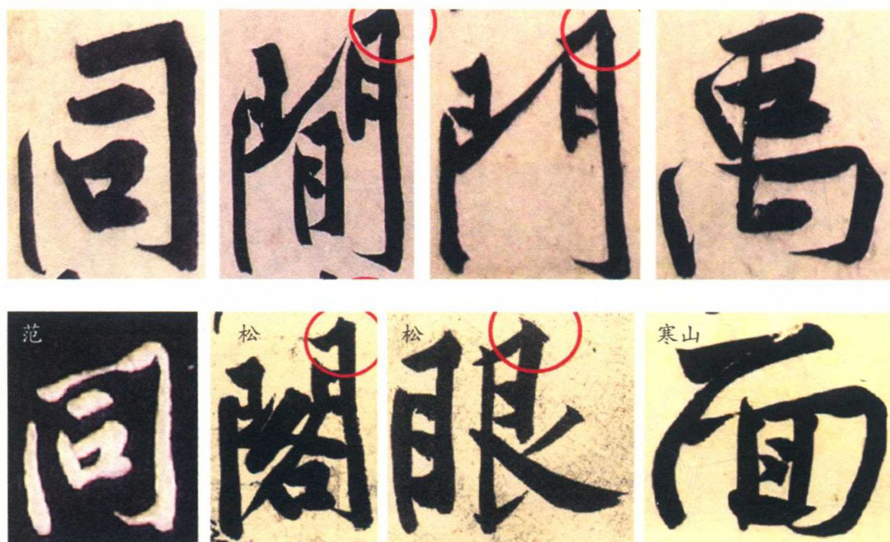


图24 黄庭坚《砥柱铭》(上)与《松风阁》及其他帖中相同“折角”法



图25 黄庭坚《砥柱铭》与黄庭坚其他作品中相同“为”字结体



图26 黄庭坚《砥柱铭》与黄庭坚其他作品中“糸”部对比(“糸”部不连笔的特殊写法以及下方平行斜三点的个人习惯写法)

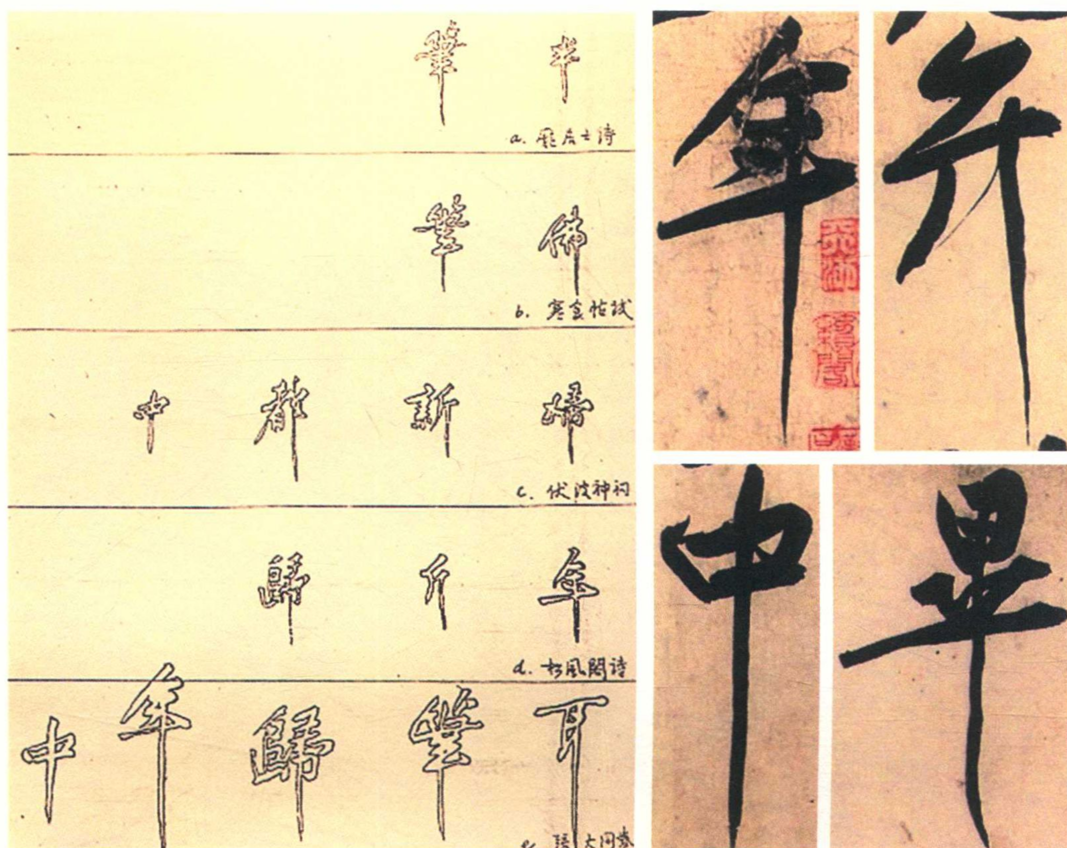


图27　黄庭坚《砥柱铭》中“死蛇挂树”与黄庭坚其他作品中长竖比较（右上方二字出自《砥柱铭》）

斜向平行排列的长点，这不是同一个人书写的习惯吗？所以，从个人特有的习惯可以看出是同一个黄庭坚的笔性。

苏轼评黄庭坚书风的谑语："死蛇挂树。"右边这几个大字都出自《砥柱铭》（图 27），有的好一点，有的差一点，写得很尖锐、很长。而其他的《经伏波神祠诗卷》《寒食帖》《寒山子庞居士诗卷》《松风阁诗卷》《赠张大同卷》都有这种长竖，都有“死蛇挂树”的长竖，有的竖得好一点，有的竖得差一点，撇笔时常向左下拉长的角度，与《砥柱铭》都有相同的习惯。左边这些双钩的字都是我博士论文的插图，当时影印很不方便，照相很麻烦。我们进普林斯顿大学研究所第一件事情要跟学长学照相和进暗房，要自己冲洗照片，那时候只有照片，没有影印，后来影印机比较方便了。现在你们可以在电脑上随意剪裁。

同样的横画，你看图 28 是《赠张大同卷》的各种横画，它没有一个固定的样子，同一个卷里面有各种各样的横画，《赠张大同卷》中，这个比较平顺，那笔中间几乎要断了，这个中间瘦，那个中间都断了，有的一波三折，有的像个蚕宝宝一样。可是在《经伏波神祠诗卷》里面也出现了这个“蚕宝宝”，当然每次的动作都不一样，多少有一些差异，这个平顺跟这个平顺也不是完全一样，这是

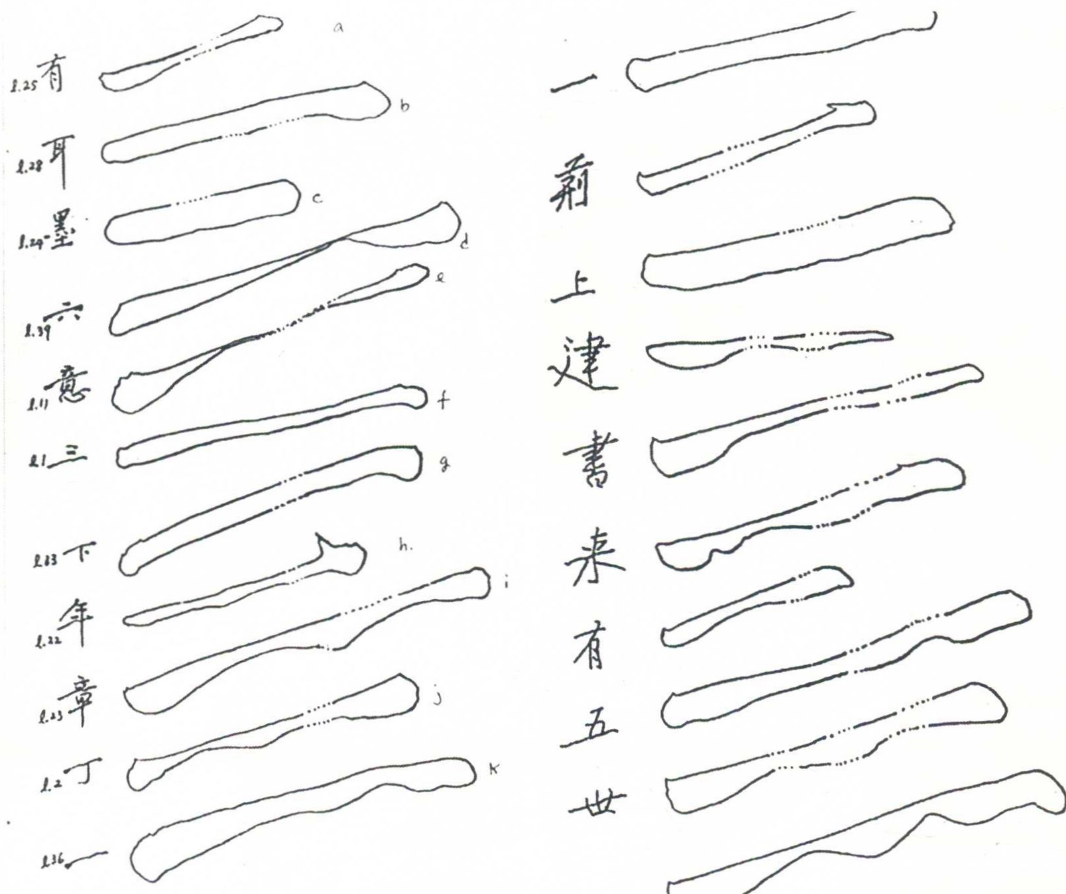


图28 《赠张大同卷》（左）与《经伏波神祠诗卷》（右）横画用笔法之比较



图29 黄庭坚《砥柱铭》与黄庭坚其他作品中“山”字竖笔习惯性写法之比较

他拿笔和运腕的特殊方法，他是悬腕在空中自然抖动，有时候落笔的轻重就产生一些不同。我现在老了，有时候也会抖动，人家说我学黄庭坚，故意抖动，其实不是，是我自己手在抖。在《砥柱铭》里面，因为年轻一点，你看同一个横画，各种各样的横画，有很顺的，也偶有抖的，但抖得比较少，比较自然。

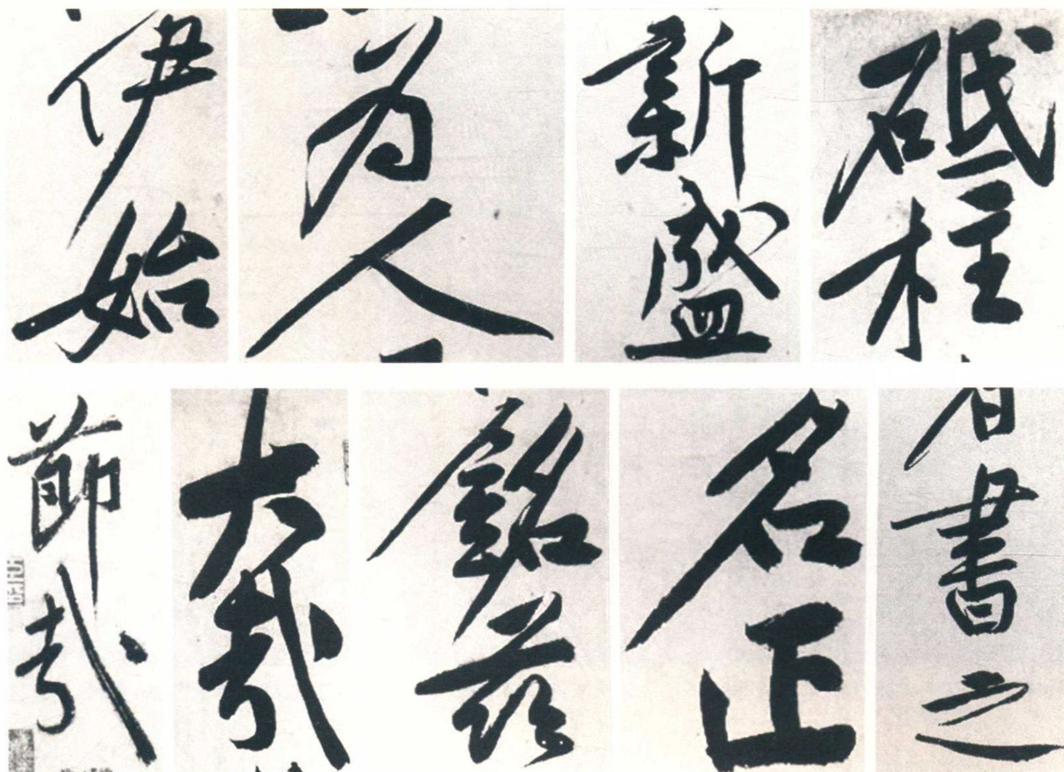


图30　黄庭坚《砥柱铭》中上下二字也无法分割，“书”字造型独特

你看这个“山”字（图 29），平常写一竖，不会先落一点，再提笔直下。《砥柱铭》就是这样，先下一点再直下的，所以右上方是突出来的，你看《寒山子庞居士诗卷》也有这样的，其实是同一个人同样的习惯，不管大字小字，偶然出现的习惯，我们不一定认为好，也可说这是他习惯的毛病。因为其他的作品都公认为是真迹了，为什么《砥柱铭》是假的呢？

《赠张大同卷》中上下字很多是密切关联，不能切割。上下字有时候很紧，甚至有上面一个字往往插到下面一个字里面。这个竖偏长，他不会在竖的下方开始写，往往从竖的旁边就开始写了。这两个字其实很紧了，在两个字中间没有办法画一条水平线分割的，不是切到上方这个字就是切到下方这个字。而其他的帖，像这个《经伏波神祠诗卷》也有这现象，两个字是没有办法分割的。这个字的撇特别长，当然没有办法画一条水平线来分割。我们看《砥柱铭》（图30），你看很多字间都是这样的，没有办法画一道水平线来分割两个字。书写的“书”字，山谷结字有一种特殊的造型，《砥柱铭》与其他各种帖都有相关性。

关于错字：又有人提出说黄庭坚不可能写错字，他把礼貌的“礼”和“祝”



图31 黄庭坚《砥柱铭》中书写的“礼”、“祝”从“衣”部，在古人书中亦偶见之

的“礻”（示）旁，都写两点（图31），应该是一点，两点是“衤”（衣）字之旁。有人说《砥柱铭》写错字，你还能说是黄庭坚写的吗？我查了。查了元朝的杨维桢，写这个“祝”不是两点吗？杨维桢是大书家。又《兴福寺断碑》是很有名的断碑，他这个“祉”字应该是一点的，可是王羲之点了两点，这个也算错字吗？这是很多人都临过的柳公权《玄秘塔碑》（图32），“祕”这个算错字吗？我查了一下，从“禾”字旁的“秘”是“祕”的俗体字，是通用的，这是最重要的一个。你不能说《玄秘塔碑》里面，写你认为正确的是柳公权写的，写成“衣”或“禾”字边的时候是另外一个人写的，不是柳公权写的，可以这样讲吗？整个碑是一个人写的，他为了变化或者通假，古时候有些字，念文字学都知道，有很多字是可以通假的。《玄秘塔碑》中一个同样的字，就有三种不同的写法，而且有你认为的错字。但从没有人认为《玄秘塔碑》是假的！我查黄庭坚其实学过柳公权，所以他可能写两点也是受柳公权的影响。总之，你绝对不能因为这“秘”字是写成“衣”字旁而说这个不是黄庭坚写的。

病笔：病笔是有时候一个字有些笔写得不好，重新再添一笔修改，我们时常写字的人，常说写字不能改，这个不一定是正确的，有很多人写字是经常改的，听说启功有时几乎每个字都改，不知道是不是正确的。改也要有技巧，改

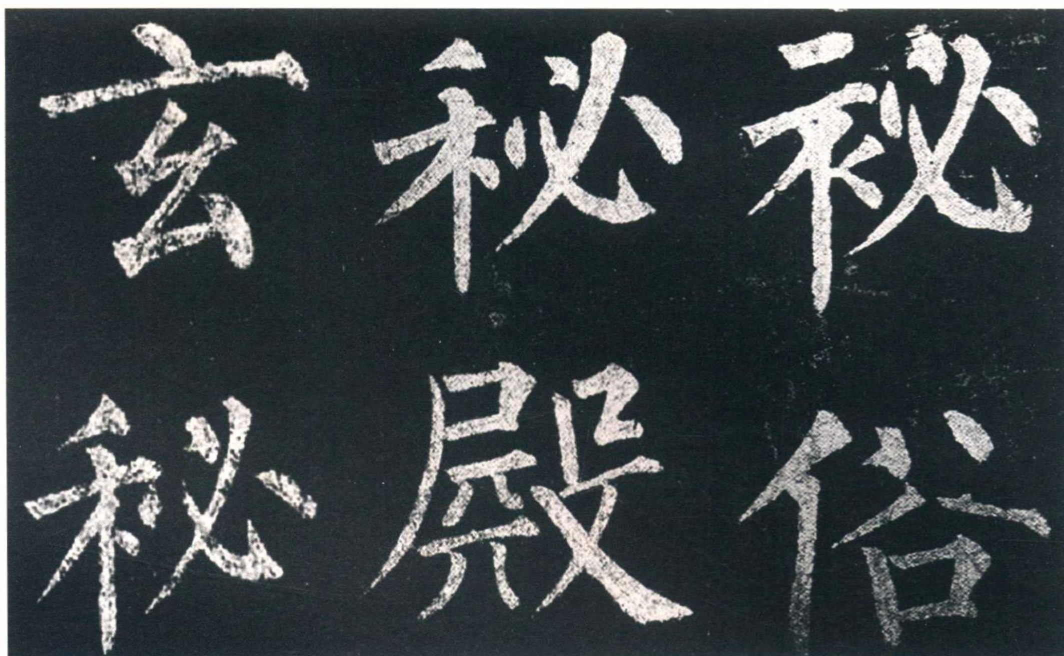


图32　唐柳公权《玄秘塔碑》中“秘”字两种不同的写法，其一从“衣”部

要在墨还没干透的时候就添笔修改一下，先后墨融在一起，后来看不出来。要是干了以后再改，有时候会看出来后添的笔。现在我们看《砥柱铭》里面的不好的用笔（图 33）。这个“乃”字的撇笔分叉了，而且一笔短一笔长，这个《诸上座》的“乃”字，这里那么重，又有一个小分叉，贼毫一笔下来不可能是这样的。我举这个“乃”字就是讲，第一次写这笔的时候可能太瘦，他立刻加了一笔，变粗一点，结果拉得很长。这个可能觉得转弯太厉害了，又加了一笔。这个添笔修补的太明显了，你不能因为这种地方而说这整个帖是假的。

再将《砥柱铭》卷中的单字，拿来与其他黄庭坚名迹中的同一个偏旁或者“之”字相比，都是同样的写法，其造型和结构大同小异，主要是为了与《砥柱铭》相比。你看《砥柱铭》里面有一个“之”（图 34），这个左上角的“之”很明显，第一点上有重笔看得出来吗？能不能说这个字有改笔而定这不是黄庭坚写的？他可能是第一笔写得太长，而且这个点与第二笔太平行，所以又加了一个和平常惯写的粗短黑点。那同样的“之”字，造型结字，大同小异。最后的捺笔和刚才讲的捺笔也都相似。

还有，有时候有添加笔，这是我领悟出来的，这你看图 35，这里明明是两笔，他可能嫌这里太纤细了，加一个粗的，这个“书”字的长横也是同样

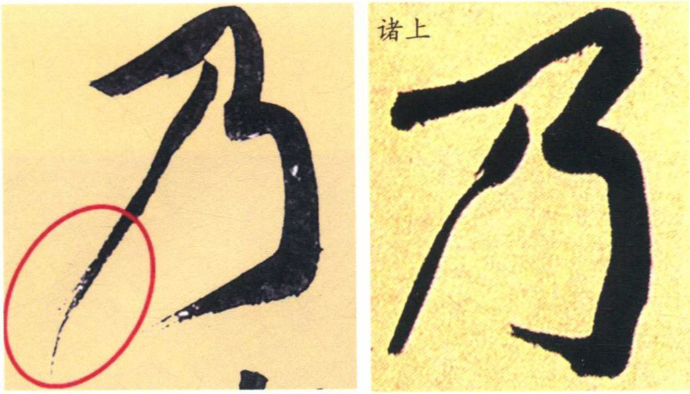


图33
黄庭坚
《砥柱铭》中“乃”
与黄庭坚其他作品中有相似补笔



图34 黄庭坚《砥柱铭》中“之”字捺笔法，与晚期作品相通



图35
黄庭坚书体
中几种补笔例

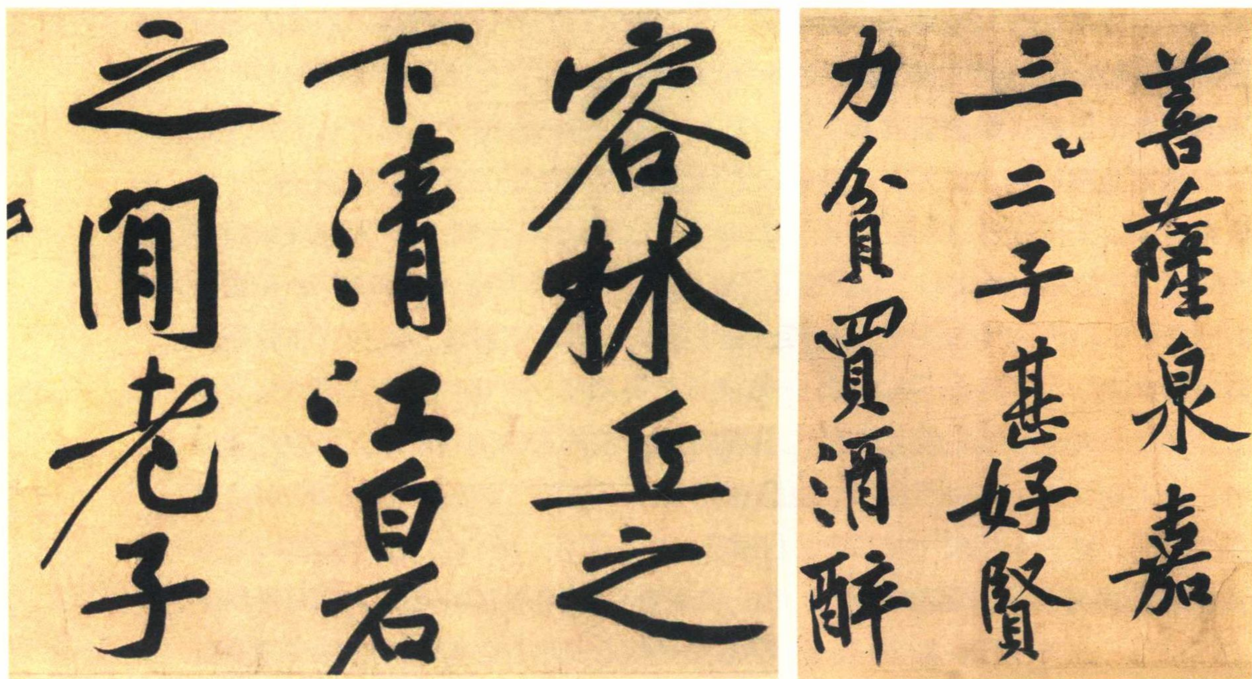


图36 《赠张大同卷》（左）与《松风阁诗卷》（右）两者皆真，而不相近似

的问题，又短又不够粗，所以在头上又加了一笔。这个宝盖头中间断了，所以又加了一笔，变成这样。所以，不同的帖里面都有同一类的习惯。

将《寒山子庞居士诗卷》与《寒食帖》后黄庭坚跋摆在一起比较，虽然二者都是真迹，其实也可以看出很多不同。黄庭坚论苏东坡的《寒食帖》："此诗似李太白，犹恐太白有未到处，此书兼颜鲁公。"这段话中那个"白"字（见图15），第一笔有复笔，那个"太"字，三笔都交叉在一起，其实也不是很好的。好字里面也可以挑出不好的字，不可能全部都是好的，像柳公权的《玄秘塔碑》，每一个字都写得那么规矩，那么精到，很难的！近代人，我的老师溥儒的楷书时常可以写这么好，但是也只能写对联，写长篇的碑写这么好的就少了。

真迹未必皆相似：不同的帖，摆在一起不一定那么像。右边的《松风阁诗卷》与左边的《赠张大同卷》（图36），摆在一起有明显差异。所以我们往往对古人的书法只熟悉他某一个阶段的书法，而不知道他其他阶段的书法，但是仔细比较，还是有相似的地方。

五、《砥柱铭》墨迹本的题跋与收藏

现在要从题跋与收藏来考虑它这一本《砥柱铭》流传的过程。最早的题跋“元祐所谓四学士者”（图 37），这个题跋的人是谁呢？曲肱寮。宋朝的隶书本来就很少，但有少数的隶书存下来，这一时期的隶书有时代风格，这个字一定在明朝文徵明他们之前才有这样的隶书风格，这是最早的题跋。曲肱寮是什么人呢？张丑《真迹日录》卷四记载按寮姓张氏，即山谷诸题云：“题宛陵张待举曲肱亭记，见年谱元丰甲子岁，时年四十矣！”查元丰甲子是 1084 年，黄庭坚时四十岁，依南宋周紫芝《太仓稊米集》指明张赍，字待举，家有“曲肱亭”，可能就是这个人。而这个人在 1168 年之前就死掉了，这是从本卷第四跋梁竑里面提到这个人“曲肱先生之遗意”，知他是陈雪溪与梁竑的共同友人，故此跋仍当在南宋初，离山谷去世未久。此跋的另外一个价值，是提供了少见的宋代隶书的范例，这应该是宋代隶书很好的例子。

这后面又有一个题跋（图 38），一个是赵孟坚的隶书，就是以前误将赵子固认为赵子昂的堂兄，其实一个在南宋、一个在元朝，这两人有年龄上的差别。写隶书是这个样子，写行楷又是这个样子，这两张是同一个人写的，赵孟坚也留下了南宋隶书的样子，与我们看到的这种曲肱寮隶书是有相关的时代风格。

我们一般认为苏轼的字有自己的风格，黄庭坚也有自己的风格，两个人毫无关系。可是我把苏东坡的《寒食帖》第一个句子“自我来黄州”，用黄庭坚的字剪起来摆在一起，你看这两人的字像不像（图 39），确实很像，这是时代风

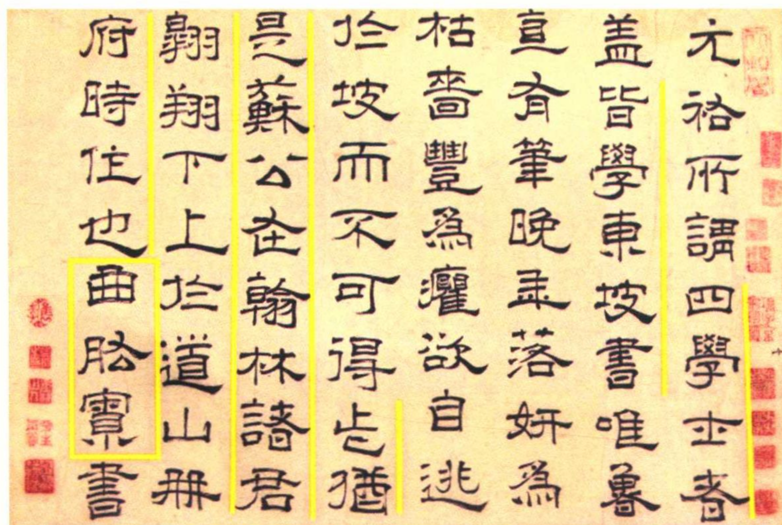


图37　宋代曲肱寮隶书跋黄庭坚《砥柱铭》

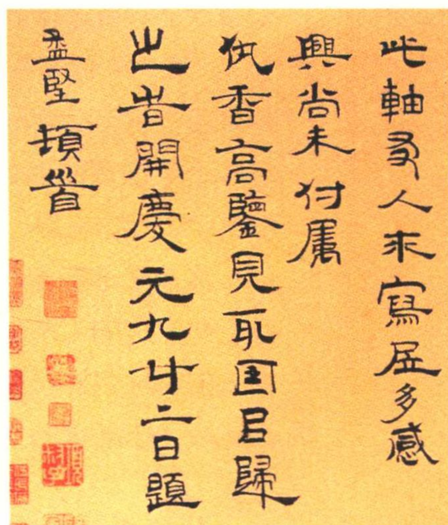


图38　南宋赵孟坚隶书跋黄庭坚《砥柱铭》，与其行书风格不易联系

格，而苏、黄又有自己的个人面目。这是黄庭坚写的书论："翰林苏子瞻书法娟秀，虽用墨太丰，而韵有余，于今为天下第一。"他很推崇苏轼的书法，他与苏轼是亦师亦友，虽然他有时候开玩笑说苏轼的字像石压蛤蟆，但"于今为天下第一"！还有顺便提一下，因为讲到宋代四大家，苏、黄、米、蔡，很多人说"蔡"是蔡京不是蔡襄，我说那个应该是蔡襄，不是蔡京，绝对不是蔡京。蔡襄的字流传下来很多，而且苏轼、欧阳修他们都说蔡氏"于今为天下第一"或"本朝第一"，都是他们讲的话，而蔡京到后来才出现，蔡京的字流传也不多，写来写去就那个样，当然他写得是不差的，但是他不够宋四家的地位，因此应该是蔡襄，绝不会错！现在讲的这个是黄庭坚推崇苏轼，同时受他影响，你看"自我来黄州"那几个剪贴的字与苏东坡的字风格很像，只是写他自己风格的时候，两个人看起来面貌很不同，那是个人风格问题。

这个帖后面还有一个 1151 年的题跋（图 40），这是南宋初绍兴时代汪应辰的题跋，这个汪应辰很重要。他是信州玉山人，署名"玉山汪应辰"，他字圣锡，绍兴五年，进士第一，曾忤权相秦桧而外放，刚正放直，敢言不避，他著作有《玉山集》等，由于他去黄庭坚未远，对其书风有深度的认识，并直言所感，以为这是"鲁直元祐间字也"。他离开现在八百五十多年了！他讲的话，你不相信，你自己看自己对黄庭坚有多少了解呢？汪应辰还集刻苏轼的《成都西楼帖》，汪应辰对苏东坡书法的流传和认知很重要，而他题跋黄庭坚这一卷的书法是没有

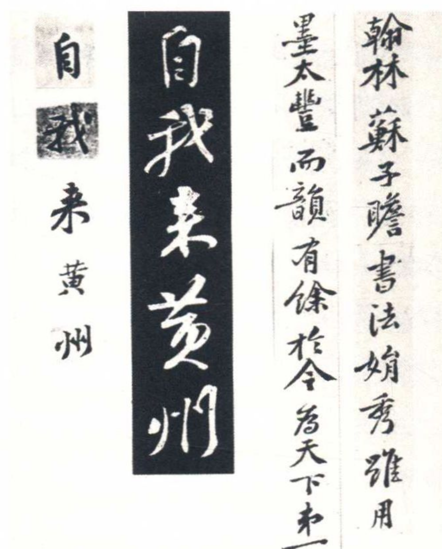


图39　苏黄虽异体，但从此图仍可见出相似的时代风格

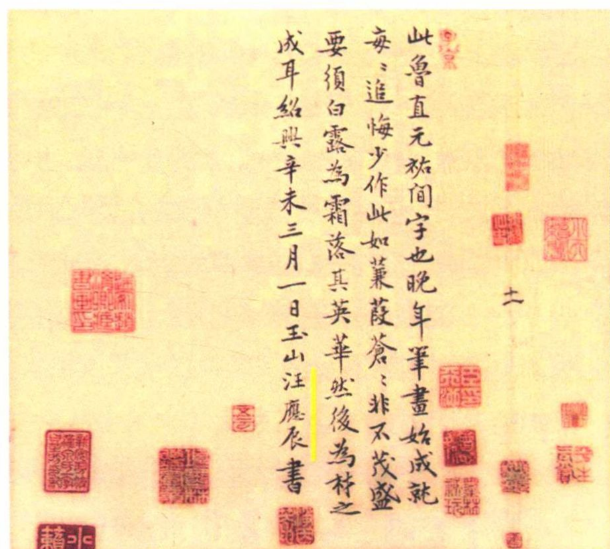


图40　黄庭坚《砥柱铭》卷后南宋汪应辰的题跋，距山谷之逝不及五十年

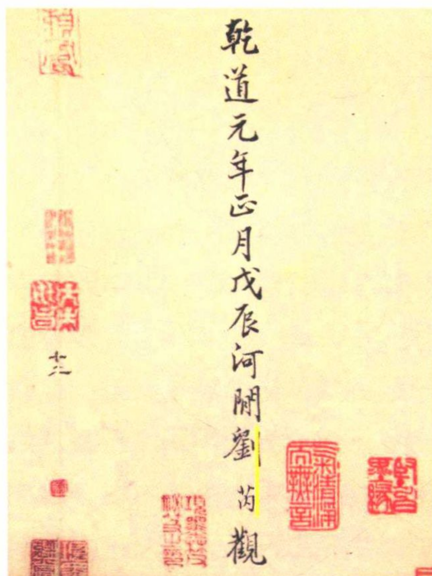


图41　黄庭坚《砥柱铭》卷后刘芮于乾道元年（1165）的观款

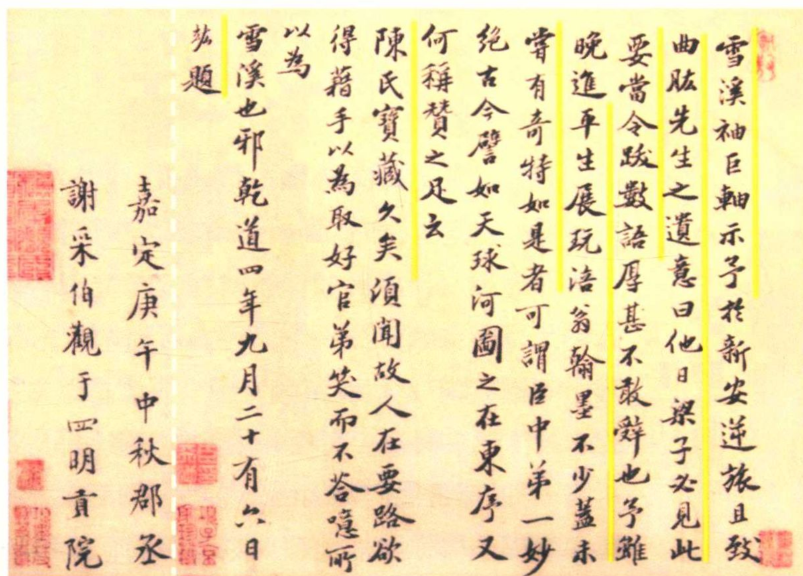


图42　黄庭坚《砥柱铭》有梁竑乾道四年（1168）题跋与谢采伯嘉定庚午（1210）的观款真迹

疑问的，所以，为什么我们要怀疑呢？在他的后面还有乾道元年（1165）刘芮的观款（图 41）。刘芮，字子驹，号顺宁，著有《顺宁集》，为哲宗朝御史刘挚之曾孙。据杨万里《诚斋集》中《顺宁文集序》云："子驹没后十有三年，余官于金陵……终官刑部员外郎湖南提点刑狱，卒年七十有一。"其生卒年，按杨氏于绍熙二年（1191）到建康（南京）任职，依中国传统纪年法推算为生于 1109 年，距黄庭坚去世只有四年，享年七十有一。所以，虽只是简单的观款，但也可佐证这卷《砥柱铭》的真伪。后面还有乾道四年（1168）梁竑的题跋（图 42）以及嘉定庚午（1210）谢采伯的观款。梁竑这段是为当时藏家陈雪溪题的跋，此跋款字只署"竑"字，未识姓氏。但跋中有云："且致曲肱先生之遗意曰：他日梁子必见此，要当令跋……"故此处"梁子"即为跋者"竑"之姓氏。又本卷陈洙跋语，亦可辅证为梁竑，并由此跋知"曲肱寮"的卒年是在乾道四年（1168）之前，且知梁竑为曲肱先生赏识之晚辈，乃是因为梁氏"平生展玩涪翁翰墨不少"，也是鉴识黄庭坚书法的行家。梁竑对黄庭坚此卷的评价与汪应辰颇为不同，认为："盖未尝有奇特如是者，可谓臣中第一，绝妙古今。"

有一个收藏印很重要（图 43），宋朝很少有这样的收藏印——"临川王厚之顺伯复斋集古金石刻永宝"。王厚之这个人是江西临川人，他是金石学家，我们都知道赵明诚的《金石录》，《金石录》一书后来就被他收藏了，他是南宋的大鉴藏家。我们都不知道，我也孤陋寡闻而忽视他。但在《金石丛刻初编》里面收有《王复斋钟鼎款识》，王复斋就是王厚之，阮元有长篇的题跋，我们知道阮元是清代提倡金石和碑学的一个很重要的人物，他对王厚之推崇备至，他

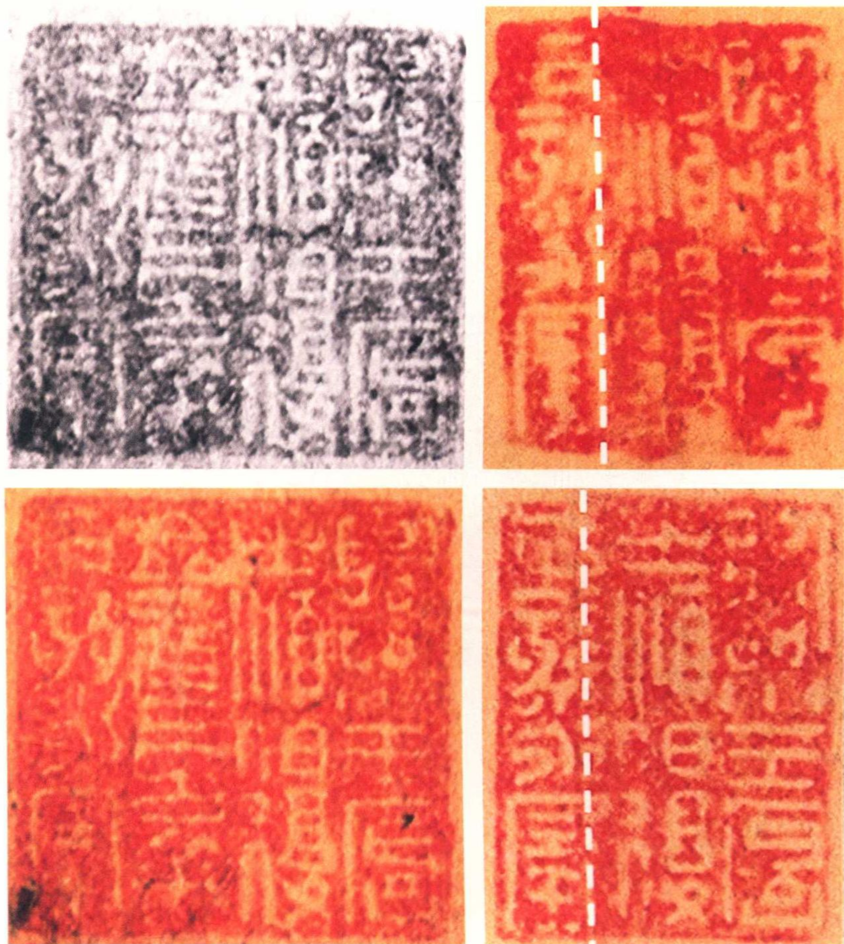
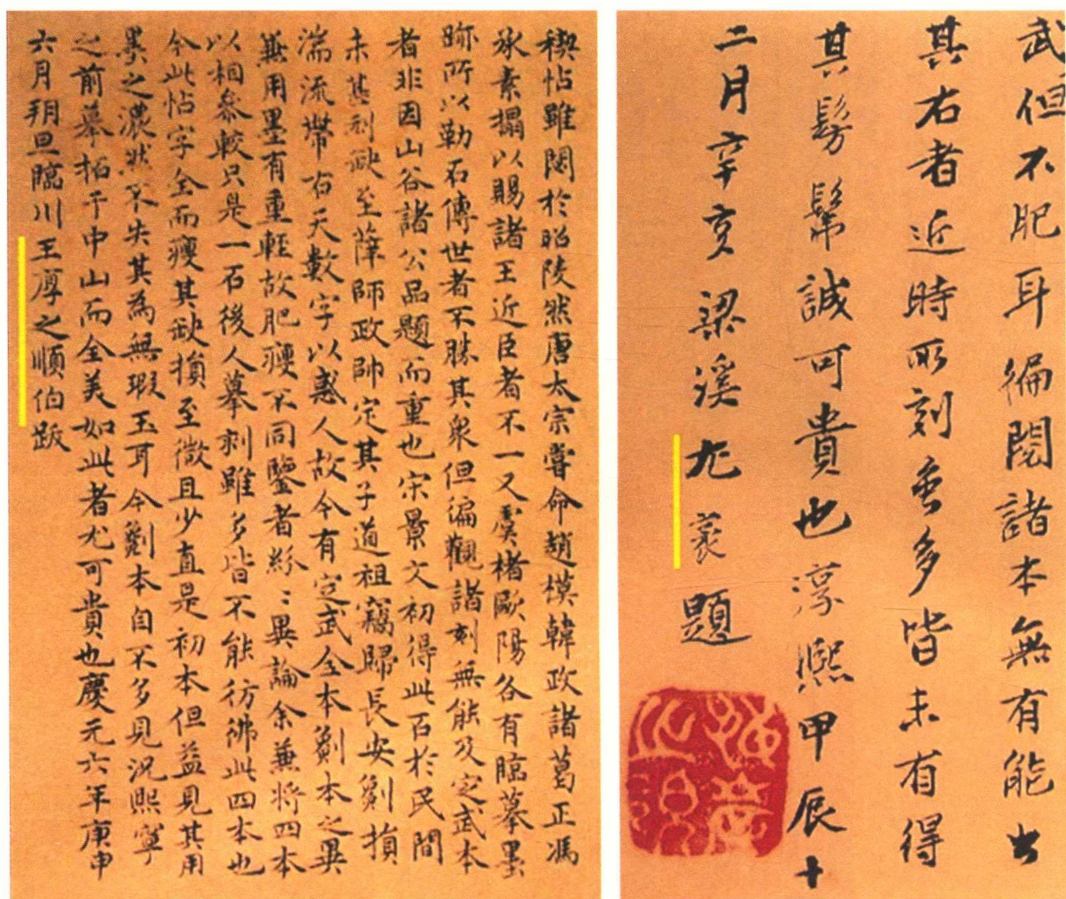


图43　黄庭坚《砥柱铭》有南宋鉴藏家王厚之稀有收藏印“临川王厚之顺伯复斋集古金石刻永宝”

说："复斋，名厚之，字顺伯，诸暨人，乾道三年进士……赵明诚《金石录》三十卷在王顺伯家。"其实，王厚之是当时非常重要的碑学家。这些金石都有王厚之的题字和印章，这个印章就是“复斋珍玩”，王复斋就是王厚之。再看尤袤，尤袤是谁？可能很多人都不知道，他是南宋末很重要的收藏家、鉴赏家。尤袤和王厚之曾题跋《定武兰亭》（图 44），王厚之的小楷也写得很好，我们对他都不了解。赵孟頫在《兰亭十三跋》里面写到“兰亭帖当宋末……王顺伯、尤延之诸公其精识之尤者”，就是刚才讲的尤袤，他认为南宋这两个人是最精于鉴赏的，赵孟頫都推崇他们，我们却不知道他们，我们是少见多怪。而这一件刚才讲的墨迹本《砥柱铭》，就是他收藏的，他是赵孟頫非常推崇的收藏家、鉴赏家，我们还不相信他的眼光吗？

有人说这些字（题跋）都是明朝人写的，像明朝人的馆阁体，你对明朝人的“馆阁体”有没有认识？有没有真正的了解？你不要以为小楷写得很整齐就是明朝的馆阁体。每个时代都有楷书，每个时代都有人将小楷写得很工整，以



褉帖雖閟於昭陵然唐太宗嘗命趙模韓政諸葛正馮
承素搨以賜諸王近臣者不一又虞褚歐陽各有臨摹墨
跡所以勒石傳世者不勝其衆但徧觀諸刻無能及定武本
者非因山谷諸公品題而重也宋景文初得此石於民間
未甚刓缺至薛師政師定其子道祖竊歸長安刻損
湍流帶右天數字以惑人故今有定武全本刻本之異
兼用墨有重輕故肥瘦不同鑒者紛紛異論余兼將四本
以相參較只是一石後人摹刻雖多皆不能彷彿此四本也
今此帖字全而瘦其缺損至微且少直是初本但益見其用
墨之濃然不失其爲無瑕玉耳今劉本自不多見況熙寧
之前摹拓于中山而全美如此者尤可貴也慶元六年庚申
六月朔旦臨川王厚之順伯跋

武但不肥耳偏閱諸本無有能出
其右者近時所刻雖多皆未有得
其髣髴誠可貴也淳熙甲辰十
二月辛亥梁溪尤袤題

图44 南宋大鉴藏家王厚之、尤袤跋《定武兰亭》

上这些都是南宋人的小楷，跟明代的馆阁体（在明代应称“台阁体”）很不一样，你首先要对明代的馆阁体有一个全面的了解，是你自己根本就不了解，就将这个标准的南宋小楷说成是明朝的馆阁体，是你自己不懂，却去诬赖人家。

宋朝的小楷还多得很，你看周必大，还有姜夔姜白石，还有岳珂，岳珂是谁？是岳飞的孙子。你看他们写的楷书，这是真迹，公认为真迹的字，你能说这是明朝的馆阁体吗？宋代就有这样的楷书，宋代有宋代的楷书，与明代的馆阁体不一样，明代的馆阁体是受哪几个人的影响呢？沈度、沈粲之后，他们写的楷书，都有沈度的影响。与宋朝人风马牛不相及！

谢采伯这个人，刚才讲过了，他的父亲是宰相谢深甫，谢深甫是宋理宗皇后谢氏的伯叔辈，他们都大有来头，我们都不晓得，就一笔抹煞，就说这个字是假的。又此帖曾经贾似道收藏，贾似道的人品不怎么样，当然在历史上评价不高，可是他收藏精富！“秋壑图书”是贾似道的收藏印，在它左下方是王厚之的印，都是南宋重要的收藏印。这是明朝后期项子京的收藏印，有了这些宋朝的印，这个明末的项子京就不需要了，无所谓了！贾似道不是简单的人，他曾经收藏过不少黄庭坚的墨迹，你看谁收藏过黄庭坚这么多的作品？除了《砥

柱铭》之外，还有《寒山子庞居士诗卷》《明瓒诗后跋卷》，还有北京故宫博物院的《诸上座帖》，台北"故宫博物院"的小字帖，《廉颇蔺相如传》草书长卷在大都会博物馆，《松风阁诗卷》在台北"故宫博物院"，都是贾似道收藏的，他收藏了这么多，他能够收一个假的《砥柱铭》来充数吗？后面明明是宋朝人的题跋，你却说是明朝人的题跋，你真懂吗？

这些贾似道的"秋壑图书"印里面，也包括了《自叙帖》《砥柱铭》在流传过程中没有或遗失了元朝人的题跋，但在明代收藏史里，这些人有很多姓黄的，都是黄庭坚的后代。但在明朝有一个题跋（图 45），张肃这个绝对是真迹。明朝人的题跋还有（图 46），他（俞僴）说这一件是姓黄的、黄庭坚的后代收藏的。这个里面都有一些考据，证明这是黄庭坚的后代收藏这一卷。你看"而其十一世族孙堪，今始得"，"其"就是黄庭坚，是其族孙"堪"的这个人得到，而这个人"盖有德之士哉"，这些才是明朝人的楷书，跟刚才宋朝人的楷书不一样。"浦阳裔孙"就是黄庭坚这一族的子孙（图 47），他叫黄洵。"先太史公"，就是讲黄庭坚。这些都是千真万确的明朝人的字体，而且都是黄庭坚的后代。这个也是明朝人的题跋（图 48），大约 1457 年的题跋，讲流传的历史，讲到这一个黄庭坚"豫章黄太史忠义……嘉裔喜得之"（图 49），这些都有收藏史上的价值。

有些人提出来在《砥柱铭》的卷首，项元汴的"天籁阁"一印，不是直接盖在原卷上的，是剪贴上去的，所以有问题，你看"项子京秘笈之印"这个印，也是剪贴上去的。好！这个是有疑问，为什么会有项元汴的收藏章剪贴上去，剪贴就表示不是原来就有这个印，好！那不要紧的，让我们来检查全卷，是不是还有其他项元汴盖的印。他盖了十几二十方，三十方都有。你看这个卷的前前后后不知道盖了多少印，而其他印都是盖在原卷上的，不是剪贴的，且都是真印。虽然我们不知道为什么，但是不能因为一两个剪贴，而诬赖整个二十几方印都是假的，应该以多数为主。过去的事情有时候真的解释不了，但是有其他很多真的项元汴印，卷子上面、宋明人题跋上面都有，这些都是真的，那一两个剪贴上去不知道什么原因，解释不出来，真的是无伤大雅，绝不能构成影响此卷真伪的确证。再说，即使全卷上的项子京几十方印全是假的或剪贴上去的，你就可以不顾全卷上有南宋大鉴藏家的几方真印吗？孰轻孰重，你难道不分吗？

《砥柱铭》卷的题跋，最早者距黄庭坚去世不到半个世纪，肯定此卷为黄庭坚的真迹，也提供了对这一卷为黄庭坚早年书风的观点。在鉴藏史上，南宋中

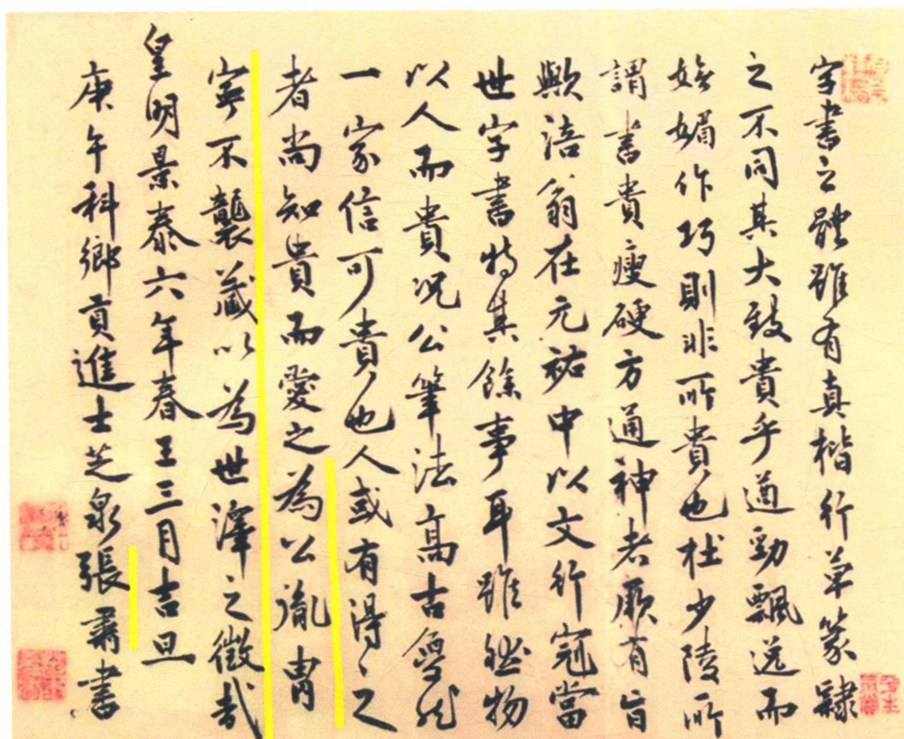

字書之體雖有真楷行草篆隸
之不同其大致貴乎遒勁飄逸而
嫵媚作巧則非所貴也杜少陵所
謂書貴瘦硬方通神者厥有旨
歟涪翁在元祐中以文行冠當
世字書特其餘事耳雖然物
以人而貴况公筆法高古自成
一家信可貴也人或有得之
者尚知貴而愛之為以胤胄
寶不襲藏以為世澤之徵哉
皇明景泰六年春王三月吉旦
庚午科鄉貢進士芝泉張肅書

图45
黄庭坚
《砥柱铭》
明代张肃的题跋

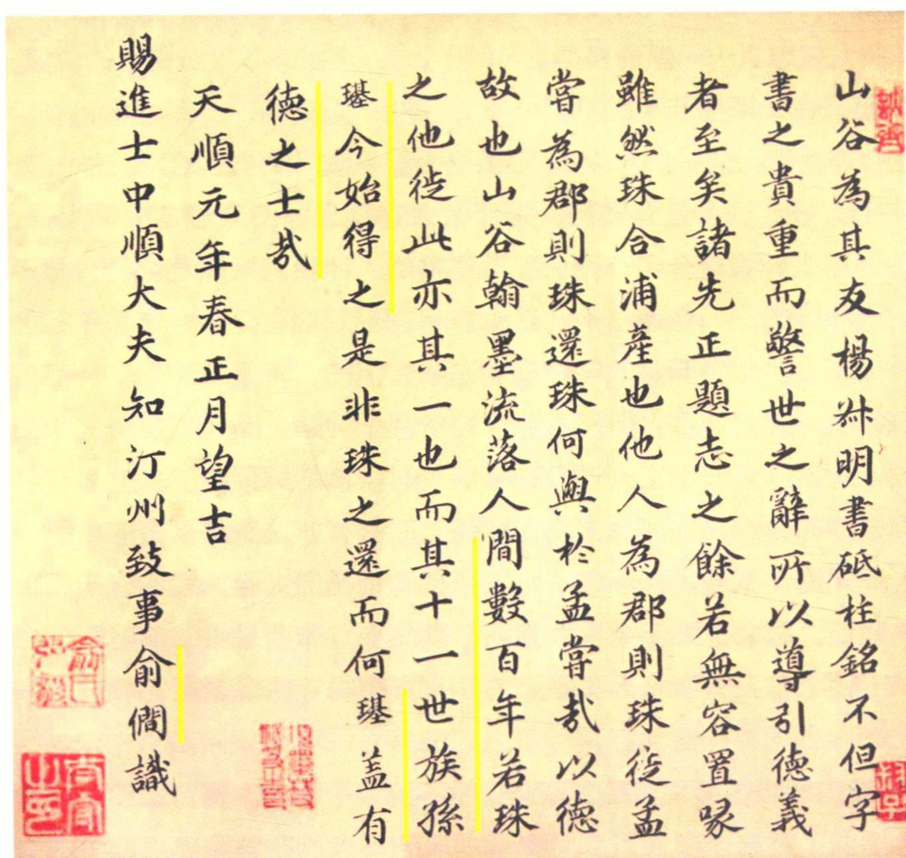
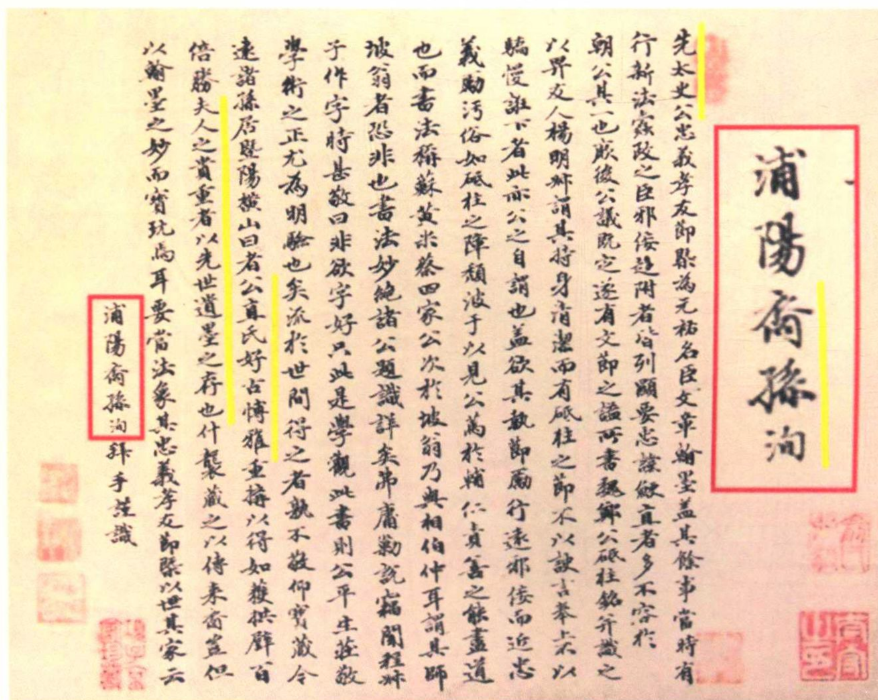

山谷為其友楊巘明書砥柱銘不但字
書之貴重而警世之辭所以導引德義
者至矣諸先正題志之餘若無容置喙
雖然珠合浦產也他人為郡則珠徙孟
嘗為郡則珠還珠何與於孟嘗哉以德
故也山谷翰墨流落人間數百年若珠
之他徙此亦其一也而其十一世族孫
堪今始得之是非珠之還而何堪蓋有
德之士哉
天順元年春正月望吉
賜進士中順大夫知汀州致事俞僴識

图46
黄庭坚
《砥柱铭》
明代俞僴的题跋


浦陽裔孫洵

先太史公忠義孝友節槩為元祐名臣文章翰墨蓋其餘事當時有
行新法竄逐之臣邪佞趍附者皆列顯要忠讜敢直者多不容於
朝公其一也厥後公議既定遂有文節之謚所書魏鄭公砥柱銘并識之
以畀友人楊明州謂其持身清潔而有砥柱之節不以諛言奉上不以
驕慢淩下者此亦公之自謂也蓋欲其敦節勵行遠邪佞而近忠
義勵污俗如砥柱之障頹波于以見公篤於輔仁責善之誼盡道
也而書法稱蘇黃米蔡四家公次於坡翁乃與相伯仲耳謂其師
坡翁者恐非也書法妙絕諸公題識詳矣弗庸勦說臨閣程琳
于作字特甚敬曰非欲字好只此是學觀此書則公平生莊敬
學術之正尤為明驗也矣流於世間得之者孰不敬仰寶藏今
遠諸孫居懸陽橫山曰者公裔氏好古博雅重捐以得如獲拱璧百
倍勝夫人之貴重者以先世遺墨之存也什襲藏之以傳來裔豈但
以翰墨之妙而寶玩為耳要當法象其忠義孝友節槩以世其家云
浦陽裔孫洵拜手謹識

图47
黄庭坚
《砥柱铭》
明代黄洵的题跋

期的王厚之和后期贾似道曾经先后把这一卷珍藏，保证了这一卷的真实性，再加上我刚才举了很多题跋。卷上的很多骑缝印又在卷尾的本纸上，还有王厚之的十六字印，十六字印非常稀少，更属稀有的存世实例，这一卷在贾似道的宝库中，与黄庭坚的其他六件名迹同时被肯定和珍藏。我们能说贾似道、包括他的掌眼廖莹中的眼光不好？明代的题跋中曾经有黄庭坚八世孙的族人，这一卷在当时明代张丑《真迹日录》和清代吴修《铭心绝品》都有著录以及潘仕成《海山仙馆藏真续刻》，最后这一卷流传到广东，后来又流传到南京被一个叫伍福的人所藏，再转到日本去。近年才从台湾回到大陆。

六、《砥柱铭》墨迹本的书写年代

因此，了解这卷的书写年代很重要！你不了解书写年代，当你看到《砥柱铭》，就说这卷不是黄庭坚，是你不了解。黄庭坚书风一直在改变，有人批评他早年书，说："用笔不知擒纵"，"笔软无劲气"。有一个人批评他用笔太软，如上海博物馆收藏的、还有兰千山馆旧藏的字很软，真的是"笔软无劲气"，后来他知"擒纵"，就放纵太过分了。有一条题跋，他自己题在自己的草书后面，他

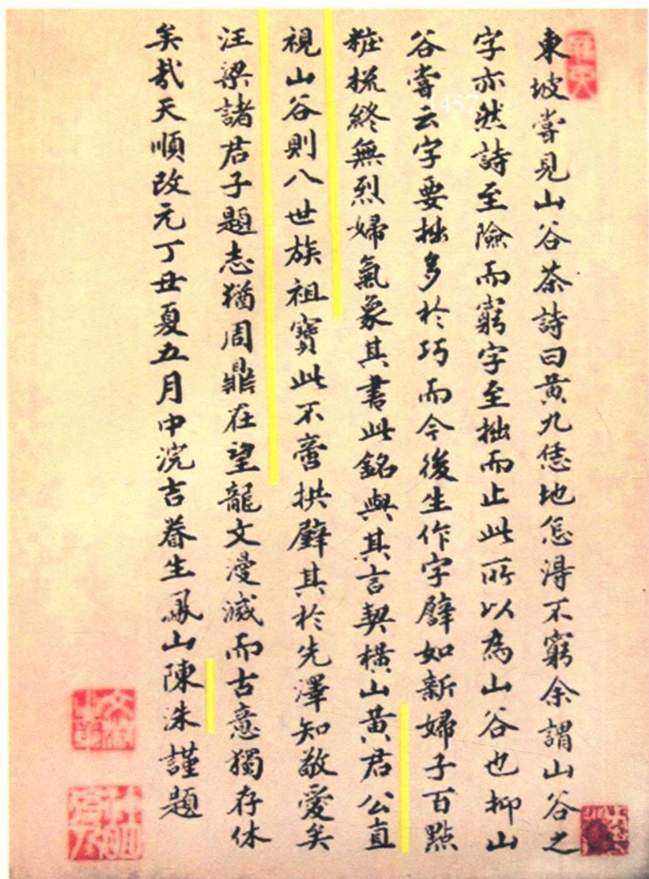


图48
黄庭坚
《砥柱铭》
明代陈洙的题跋

说：“旧为陈城作此书，不知乃归杨厂道已数年，余谪黔南……持以相访，茫然似不出余手！……绍圣甲戌（1094）在黄龙山中，忽得草书三昧，觉前所作太露芒角。”大概意思是：在贬谪时期，有人拿这一卷来访问我，我一看茫然，好像不是我写的。他自己都觉得不像自己写的！现代人怎么又会了解那么多呢？他说：“在黄龙山中，忽得草书三昧，觉前所作太露芒角。”自己觉得以前写的书法太露芒角，我们刚才不是看到黄庭坚的《砥柱铭》，“芒角”太多吗？所以他每个时期自我反省自己的书法，不断地修正自己的缺点，所以与时俱进，后人绝不能执着一个模式去衡量他。

我们看这个《经伏波神祠诗卷》的题跋，他说：如果你把我现在写的这一卷持到淮南，“见予故旧”，把他给我的老朋友看看，可以示之，“何如元祐中黄鲁直书也”，跟元祐时期的书法相比怎么样？他说，“予新病癰疡”，最近病了，“臂指皆乏，都不成字”，他自己有时候批评他自己，生病了，所以写出来不成字。一个人有身体好、精神好的时候，也有身体不好、心情不好的时候，我们对各种各样的情况都要了解，不能说一生病，就不是他本人了。只有他家人病快快躺在床上的时候，一看就知道是他，换别人就认不出来了。

下面又有一段说黄庭坚与他的一个朋友讲，自从出了三峡，“见少年时书便

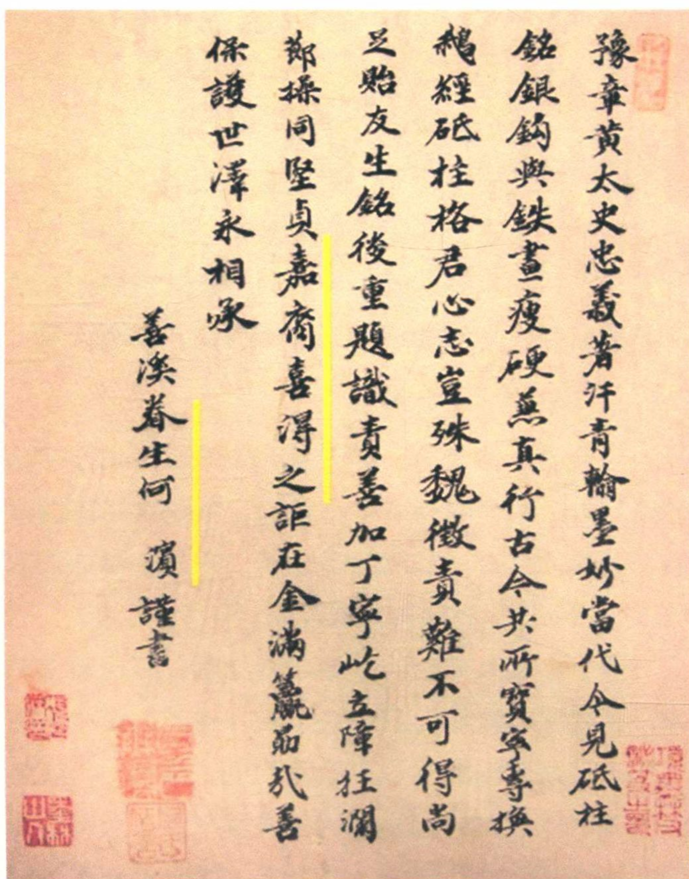


图49
黄庭坚
《砥柱铭》明代何滨的题跋
（以上南宋及明人小楷诸题，书风自有时代之异，不可一概以明代馆阁体视之）

自厌”，他出了三峡，已经晚年了，自己的书法觉得大有进步，看到年轻时候的书法，便自己讨厌，“观十年前所书，似非我笔墨耳”。看到十年前写的，好像不是我写的，他自己都这样讲，我们怎么能立刻认得出来？“年衰病侵，百事不进，唯觉书字倍增胜”，年纪老了，又生病，很多事情都不进步，只有书法自己觉得比以前好。人书俱老，这是一个例子。

你看黄庭坚的文集或者题跋里面，讲到很多毛笔的种类以及做毛笔的师傅，可见得他书桌上曾经有很多很多不同的毛笔，有各种名称：诸葛散卓笔、无心散卓笔、枣心散卓笔、无心枣核笔、鸡毛笔、鲁公羊毫样、张耕老羊毛笔、黄鲁直的枣心笔，有些可能是他定制的。讲到做笔的师傅，有郎奇张义祖，还有很多人，看得出他用各种毛笔，各种笔工做的笔写字。你书桌上就有羊毫、狼毫，即便在同一天内，你用羊毫的笔写了一张字，再用狼毫的去写，写出来的两幅字绝对不会一样，因为工具不一样，精神状态也不一样。

结　语：黄庭坚在文学史上，不但与苏东坡并称为“苏黄”，又是江西诗派的开山鼻祖，在书法史上是宋代四大家之一。我对这个《砥柱铭》由存疑到肯定，经过了三十五年方才将其定位为书风转变初期的重要作品。这一卷填补了我们以前的空白，在黄庭坚大行书中这一卷长达 824 厘米，其次才是 820 厘米

的《经伏波神祠诗卷》，其他的都比较短，所以我觉得这是非常重要的一件。现在我亲眼所见之《砥柱铭》墨迹本，已经不是三十五年前的《砥柱铭》，而是看到了一个活生生的、五十来岁的儒者黄庭坚正在执笔为青年挥洒的神态，而且在某种前提下为鼓励好学青年所写的。谢谢大家！一定有很多疑问，请大家提问。

与会者：傅老师，非常荣幸听您的讲座。是这样的，我也看过《砥柱铭》的复制本，我稍微有一个小疑问，就是装裱的时候个别字，比如说上头或者是最下面的，它有一些笔画是缺了，它是在装裱的时候把那些字割掉了吗？还是说以前的手卷也有这种现象呢？

傅　申：大部分的手卷或者立轴，历代装裱的时候为了使卷好后的边缘整齐，都要重新裁切，难免会切到一点点，这个字不完整的地方，应该是裁切造成的。他写字的时候很少会写到纸的外面去，这是我的理解。你对这个还有什么重要的问题吗？因为历代都讲每一百年大概要重裱一次，宋代的东西经过到现在已经是七八百年、八九百年，所以不知道经过多次重裱，所以会有裁切的现象。

与会者：最后的装裱，你能看出来是什么时候裱的吗？

傅　申：此卷装裱的时代，我没有特别去研究，我的印象大概是清朝中后期重裱过一次。顺便讲一下，有的学者说这是日本的国宝为什么会卖出来？卖出来一定是假的！这是博物馆的收藏，但博物馆有两种：公家的如大都会博物馆、东京国立博物馆等，进来以后不能卖的，但是有邻馆是私人的博物馆，它后来经济出现危机，很多重要的作品渐渐都卖出来，像米芾的另外一个什么帖也卖出来了，是因为他本馆是私人收藏，没有规定不能卖。另外有人说："日本人把国宝拿出来卖吗？不可能！是中国人瞎了眼睛，把它买进来了。"我说现在日本人正在后悔它卖出来，日本已经重新在规定公私收藏要卖出去的，先要经过一种审查的手续，所以，我认为这不是中国人瞎了眼睛，是日本人正在后悔莫及！

与会者：谢谢傅老师，祝您身体健康！

傅　申：谢谢！

第六讲

董巨派名笔：《富春卷》与《剩山图》原貌





图1
黄公望像

傅　申：当时的报纸就登错了，登错什么呢？它把《剩山图》放在左边，好像这个山和这个山连起来，其实不是，《剩山图》应该是在右边。因为要讲的是《富春卷》与《剩山图》的原貌，原来是什么样子，是怎么样接起来的，今天要讲这个，同时也讲一下曾经双胞案的问题，是乾隆皇帝弄错了。可是有一个很有名的学者、香港大学的徐复观教授要替乾隆翻案，说乾隆看对了，你们才看错了，所以在1973年有一个很大的争议。

这张黄公望的像（图1）是根据古代的墨客像，由现代人仿画的，你们看他是一个什么装扮？道士。有一张黄公望的像，听说是有一个葫芦的。我今天是黄公望的化身，所以对这两张画的判断应该是正确的。至于看我讲得对不对，你们来评断。

今天讲的大纲大概是这样子：首先讲浙江省博物馆的《剩山图》；然后讲台北"故宫博物院"的《富春卷》，1350年画的；《富春卷》源自于董巨派，但是也顺便讲一下《富春卷》不属于李成、郭熙、范宽这一派；《剩山图》的真假问题，也有现代学者说《剩山图》是假的；然后《富春卷》的双胞案，就是刚才

讲的乾隆皇帝把假的先收到，认为是真的，后来收到真的以为是假的，但是在20世纪70年代又有翻案的问题；再下面接着讲子明本《富春卷》，子明本是假的那一卷，这个变成乾隆皇帝的“爱侣”，为什么？他以为是真的，所以走到哪里都带到哪里，常伴君侧；最后讲《剩山图》和《富春卷》原貌的重建，这两张画怎么接起来的，我要谈这个问题。

我刚才讲了，当时报纸搞不清楚，把《剩山图》放在图的左边，而中国画手卷都是从右边开始卷到左边，左边是卷尾了，所以它放错了，应该是《剩山图》在台北“故宫博物院”《富春卷》的右边。

现在你们仔细看一下《剩山图》（图2），这个《剩山图》只有这么长，而且对这个书画原作仔细看的话，就可以看出有些地方笔墨不大好，而且有修补过的痕迹。我当时看印刷品也可以看出来，你们看这里有个轮廓，这个笔墨，这个纸比较新，这个笔墨与旁边的颜色也不一样。而且这里又有一块，最后边上有骑缝印的地方也有一块。等一下我会把整个状况再给你们解释。

台北“故宫博物院”藏无用师本《富春卷》（图3）的整个头到尾是这个



图2　元　黄公望《剩山图》　浙江省博物馆藏

样子，你们可以看出：这里开始，这里有接缝，一张纸、两张纸、三张纸、四张纸、五张纸、六张纸，结束了，总共有六张纸。等一下我还会讲到纸张的问题。黄公望的生卒年分别是 1269 年和 1354 年。因为他是赵孟頫的学生，赵孟頫实际上在南宋的时候就出生了，后来在元初变成一个书画大家。黄公望是赵孟頫的学生，当然年轻一点，因为元朝很短，1354 年已经到元朝后期了。

现在要讲《剩山图》，刚才讲它应该在台北“故宫博物院”无用师卷的前面，这个部分应该与无用师本《富春卷》的头上一部分接起来的，但是有的学者就说这个是假的，为什么假的？一是笔墨不一样，另外就是有些地方好像接不起来，这是有原因的（图 4）。再复习一下《剩山图》。这个本来是吴湖帆收藏的，这些字都是吴湖帆题的，他题的是“山川浑厚，草木华滋”，然后是小字，是己卯年写的。这个引首，因为本来是一个长卷，可是剩下的变成一个册页，册页要裱成手卷的时候，也要有引首，所以在清朝有一个人就题了“富春一角”，这个人姓韩（图 5）。

《剩山图》还有一个清朝人的题跋，在康熙己酉年，也就是 1669 年。他就把这个《剩山图》的来源讲得很清楚，他说：“《剩山图》盖黄大痴先生所作，富春山图前一段也。”他说《剩山图》是《富春山居图》的前一段。“自先生富春图出，脍炙古今天下人口，久推为名家第一，向为宜兴吴子问卿氏珍藏。顺治庚寅间，问卿且死”，就是问卿快要死了，“爱不能割，直焚以为殉”，他要在死之前殉葬，所以他生了一个火盆在床边，就把收藏品一件一件扔到火盆里面去。但是“其从子”，“从子”是侄子，他兄弟的儿子，“子文不忍以名物遽烬之劫灰”，不忍心把它烧掉，所以他“遂乘其瞶乱”，趁他在床上昏迷了，一看已经投到火里去了，赶快抢救出来，所以才有我们今天看到的这一卷。他抢救出来的时候，把另外的画册投到火里去，所以火还在继续烧。他看到继续烧，以为《富春山居图》跟他走了，所以这样子才能留下来。后面很长，我们就暂时不讲了。如果有时间，还可以回头来细看。

这个题跋是近代民国一直到解放以后还活着的沈尹默写的，他说：“元黄子久富春山居图卷真迹烬余残本。”（图 6）就是所谓《剩山图》的意思，“此为荆溪吴氏云起楼所藏之本也”，说《富春山居图》本来是荆溪云起楼所藏的，就是刚才讲的一个姓吴的，他的先人叫吴之矩。“前幅尚有数尺，已罹劫灰”，就是说前面还有数尺，已经烧成灰了，“其后幅久归清内府”，后面就是长卷了，归到清宫里面去了。“曩岁，余与湖帆共预故宫博物院审查书画之役”，有一段时







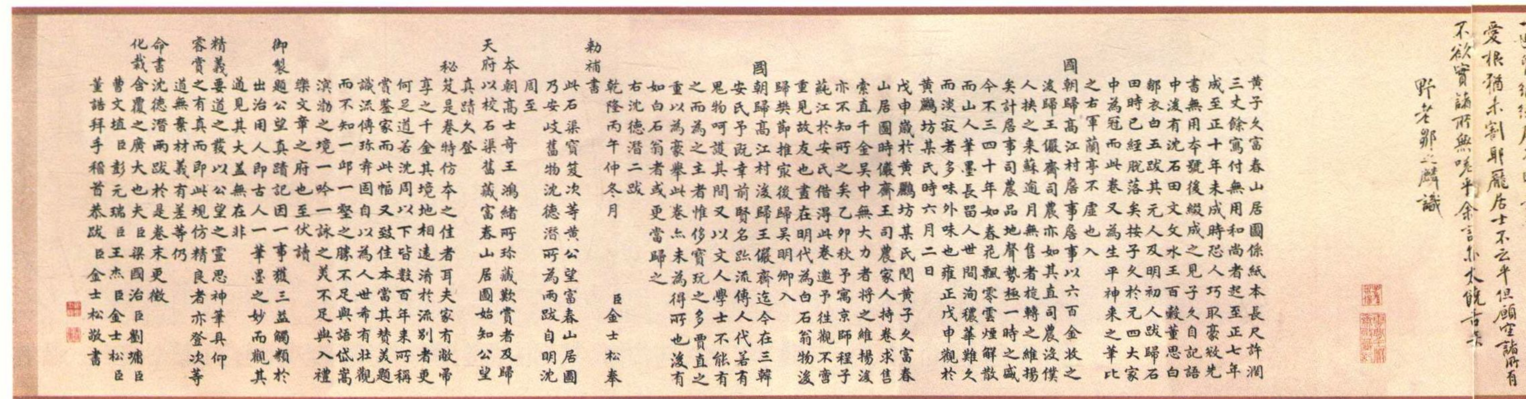
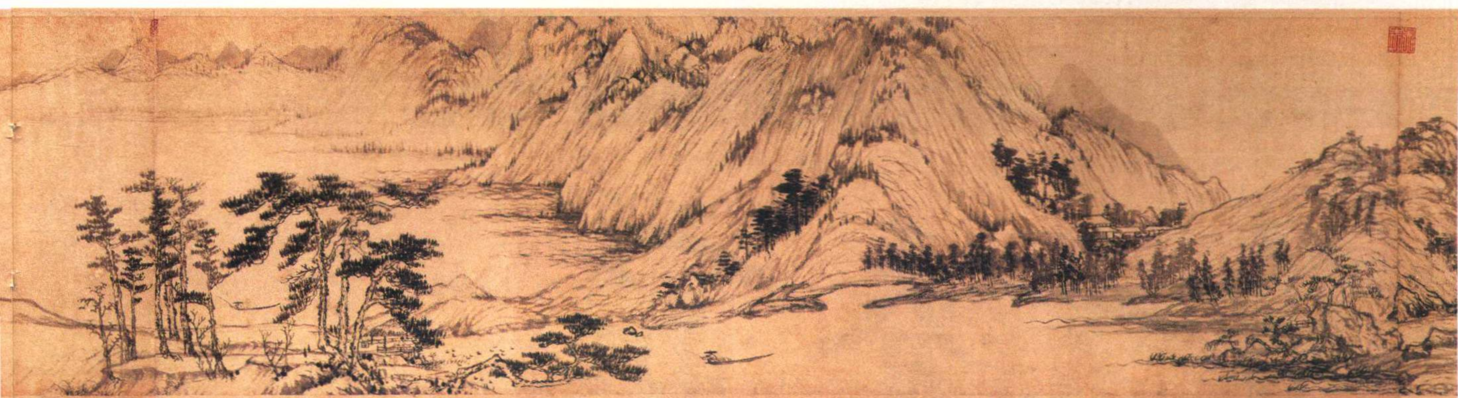
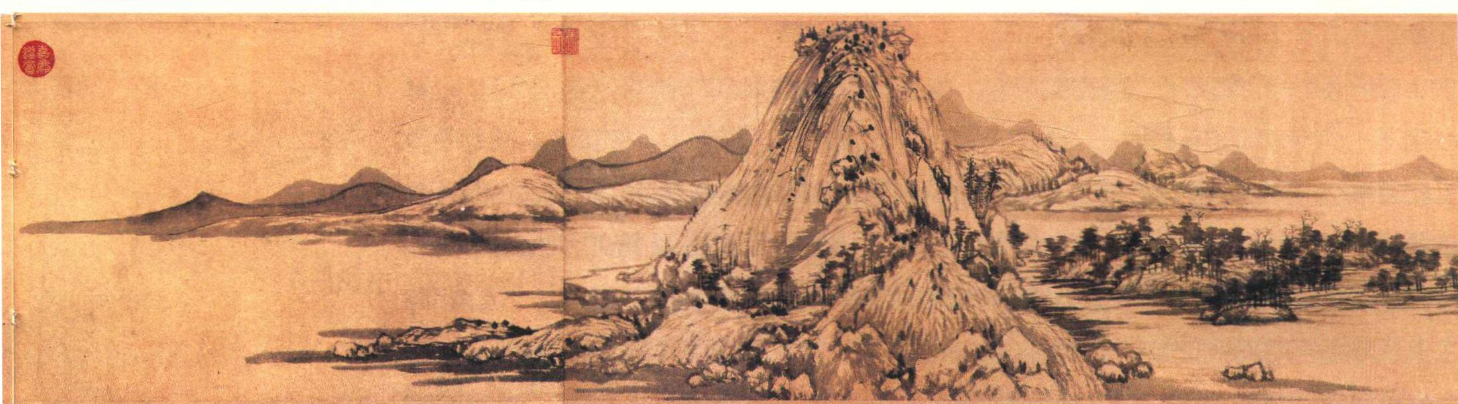


图3　元　黄公望《富春山居图》(无用师本)　台北"故宫博物院"藏







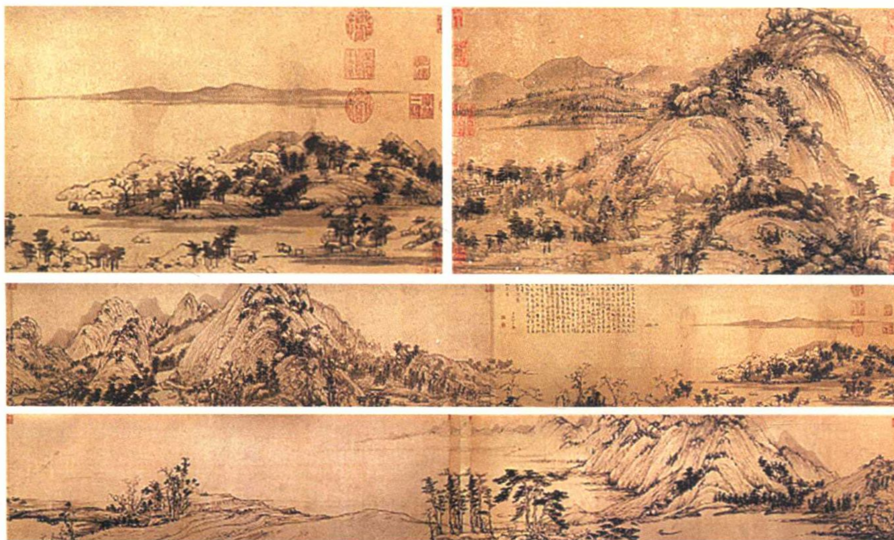


图4
《剩山图卷》与《富春山居图卷》最前端是可以拼接到一起的



图5
清人题《剩山图》“富春一角”

期故宫的画已经南迁到上海还是南京，他们在一起审查这些画，所以沈尹默和吴湖帆两个人同时看到那件《富春山居图》，就是现在在台湾的那一卷。“得寓目焉，去冬”，去年冬天，吴湖帆获得《剩山图》，请他题，“时二十八年”，二十八年是中华民国的二十八年，所以再加十一年，即 1939 年沈尹默题的。这个也有吴湖帆的收藏印。

我在 1974 年就重建《富春卷》的原貌，因为和徐复观先生辩论，我就从印刷品上画出洞，表示火烧的洞。台北“故宫博物院”的卷首前面的一段，也有洞，这个洞越来越小，因为它是卷起来投到火里，所以外面的洞已经比较大了，烧到里面洞越小，慢慢慢慢就没有了。再仔细看台北“故宫博物院”的这个洞，肉眼也可以看得出来。如果补得很好，肉眼看不出来，只要从背后打光，就很容易看出来了，补得再好都可以看得出来。下面这个是子明本（图 7），子明本就是乾隆皇帝收买的第一本，他以为是真迹的，所以上面题满了乾隆的字，大



图6
沈尹默题《剩山图》

多题在山上，少数题在水里面，到处都是，题满了。

现在讲《富春山居图》为千古名笔，“千古名笔”是乾隆皇帝题的文字，他称赞这一卷是千古名笔，他的时代当然看不到《剩山图》了。顺便讲一下《富春山居图卷》是来源于董巨派，跟董巨派流传下来的所谓董元的《夏山图》《夏景山口待渡图》有类似的风格。这是台北“故宫博物院”所藏的传为董元的《龙宿郊民图》（图 8），一幅很大的画，中间有双拼绢。这张画构图很宏大，不像后来人的构图，虽然跟《富春山居图》好像距离远一点。但是当你看这张图的上半部的远山，与《夏山图》《夏景山口待渡图》也有类似的地方，所以这张画绝对跟董元也有些关系，如果我们相信《夏山图》等是董元风格的话。现在董元，我们不太清楚。像谢稚柳先生、徐邦达先生、张大千先生，还有谢稚柳的夫人陈佩秋他们都有不同的意见，可能都不是真迹，但是至少反应了董元的风格。

这是台北“故宫博物院”收藏的传为巨然的一张（图 9），也是我过去最喜欢的一张巨然，究竟是不是巨然画的也不知道。为什么呢？因为关于这上面的苔点，台北“故宫博物院”李霖灿先生曾经有一篇文章，专门讨论山水画的苔点演变，他认为这种苔点在巨然那个时代还没有出现。还有，这张画里面还有楼台，这里有茅草房子，但是楼台在哪里呢？在这张画里面有，来仔细看，那个楼台在主山外的左上角，画法不像北宋人，所以我们真的是在瞎子摸象，关于巨然的画究竟是什么风格，哪一张是他的亲笔，有没有真迹留下来都不知道。



图7　元　黄公望（传）《富春山居图》（子明本）　台北“故宫博物院”藏



图8　五代　董元（传）《龙宿郊民图》　台北“故宫博物院”藏



图9
五代　巨然（传）
《秋山问道图》
台北“故宫博物院”藏



图10 宋 江参 《林峦积翠图》局部 纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆藏

我最早的一篇论文是写南宋的江参，因为台北“故宫博物院”有一卷《千里江山图》，还有美国纳尔逊博物馆有一张《林峦积翠图》（图 10），那一张款是后加的，但是画是真的，与台北“故宫博物院”的那张画可以认为是同一个人画的，所以江参的风格倒是可以从这几张作品来建立，这绝对是江参的原作之一。

在日本有一张南宋舒城李氏的《潇湘卧游图》（图 11），画得非常好。原画曾经在上海博物馆展览过，很多人都模仿过，包括张大千。这张画只留下了一个题跋，说是舒城一个姓李的人，过去传为李公麟，但不是李公麟，李公麟不可能画出这样的画，这张画时代比较晚一点，所以应该是南宋的一个姓李的画家画的，至于是谁画的，现在还不知道。

元朝赵孟頫有《鹊华秋色图》和《水村图》。《鹊华秋色图》在台北“故宫博物院”，《水村图》在北京故宫博物院，两件都是赵孟頫的名迹，可是上海的丁羲元曾经说《鹊华秋色图》是假的。这张画确实不容易欣赏，不容易了解，因为仔细看它的局部，都是很稚拙的样子，但笔墨越看越好，而且上面有赵孟頫的题字，如果不懂书法的话，就不容易肯定这张画。因为我讲过，元朝人的画，一定要同时对书法和对画两方面都要研究，因为我们不能够肯定百分之百是真的画、真的字。用一半一半来说，画是占百分之五十，书法是百分之五十，



图11　宋　李公麟（传）《潇湘卧游图》局部　东京国立博物馆藏

如果加起来，超过百分之六十，就可能是真的。可是也要看个人的程度，每个人的程度不一样，打的分数不一样。以前如果满分是50分的话，我只能打30分，现在我越打越好，打到45分、48分都可以，已经很高了。题字书法满分50分也能打到45分，两个45加起来，就可以认为是真的，这是我的看法。因为只是用画来鉴定，不懂书法，就会产生错误。《水村图》也是赵孟頫很好的作品，这个早一点，《鹊华秋色图》晚一点。赵孟頫还有其他的风格，这张是《重江叠嶂图》（图12），有郭熙、李成的风格，下面一张是《双松平远图》（图13），现在在美国大都会博物馆。我的《书画鉴定》那本书里面提到，《双松平远图》有真假两本，假的那一本是上海的谭敬集团做的。在抗战前后，谭敬与张葱玉是好朋友，很多张葱玉的画都到了他手里。之后，他就找了一批专家，有的人专门模仿画，有的人专门摹仿书法，有的人专门刻印，有的人专门裱画，把一张新的画裱成像古画一样，这样做了一批。真的《双松平远图》现在在纽约的大都会博物馆，假的在美国的辛辛那提美术馆。我的《书画鉴定》那本书里面有真假赵孟頫细致的比较。这是属于赵孟頫演化董巨派、李郭派。

《富春山居图卷》不属于李成、郭熙、范宽这一派。这上面一张是纳尔逊博物馆的许道宁（图14），其实也没有款，不知道是不是真的许道宁，但是这一张

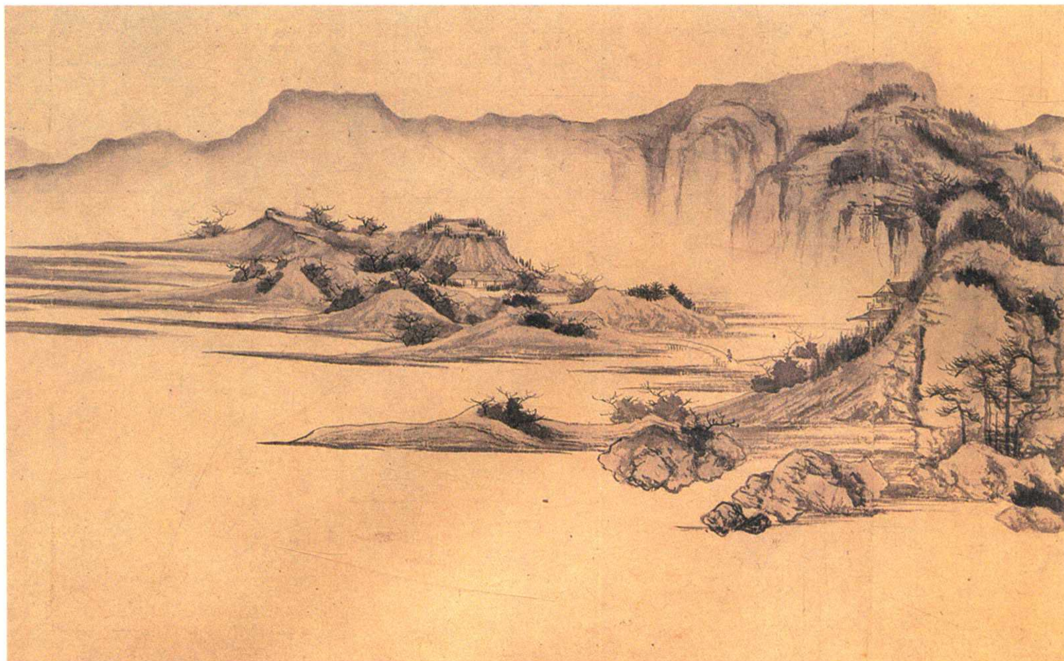


图12　元　赵孟頫　《重江叠嶂图》局部　台北“故宫博物院”藏



图13　元　赵孟頫　《双松平远图》局部　大都会博物馆藏

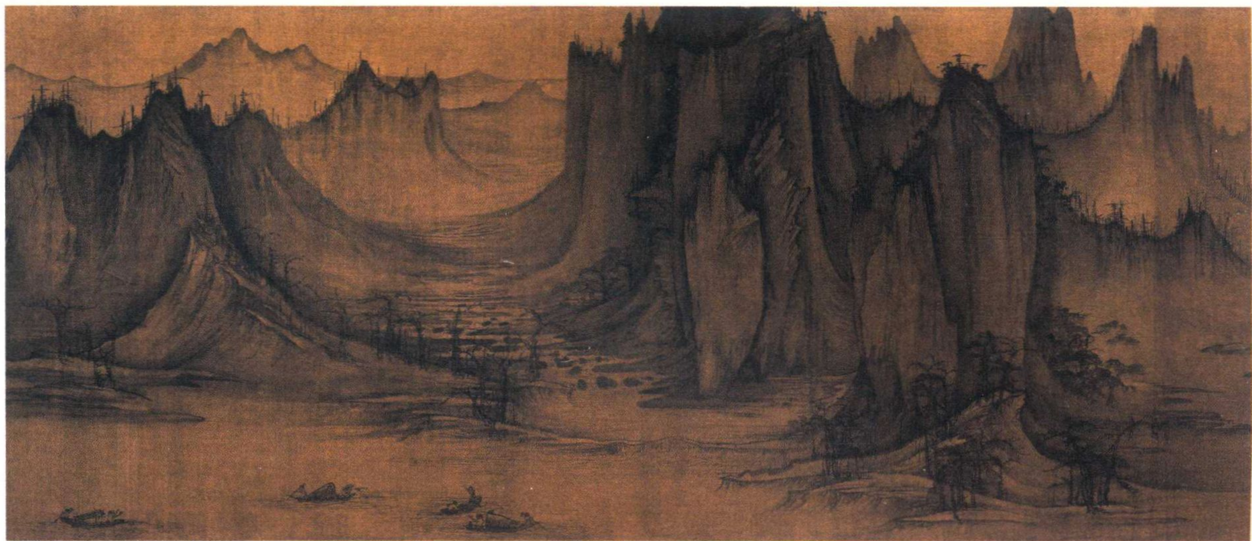


图14　宋　许道宁《秋江渔艇图》局部　纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆藏

绝对是好画，而且是北宋画，画得非常精彩。下面一张是大家熟悉的李唐的《江山小景》（图 15），在台北“故宫博物院”，这张也非常好。但是与《万壑松风图》摆在一起，又不大一样，当然一张是大笔，一张是工笔的手卷，不大容易比较，但是很多人都认为这是李唐的画。但是李唐跟李郭派，跟《富春山居图》的风格不一样，所以《富春山居图》不是属于这一派。

在南宋有夏圭的《溪山清远图》，还有下面一张《赤壁图》（图 16），这是很难得的一张金朝画，画家是武元直。后面有赵秉文的题跋，两个都是有名的南宋书画家，赵秉文的大字题跋写得非常好。

现在讲到《剩山图》的真假问题了。有的学者提到这张画是假的，包括丁羲元。的确，看《剩山图》的左边一半，与台北“故宫博物院”无用师本《富春山居图》的最前面一段拼，还是不大容易接合起来。但是，丁羲元不知道这里有修补的地方，这里的画不知道是不是有人填补过。有一个很重要的关键就是骑缝印的地方，这个骑缝印，就是把画殉葬的那个人的侄子在殉葬之前的骑缝印，他名字叫吴之矩。现在从笔法来看，《富春山居图》中间一卷的画法，很生动，这是《剩山图》的前面一部分（图 17），这个部分用笔比较柔软、卷曲，所以从这种皴法上看起来不同，就说这张《剩山图》和《富春山居图》不是同一个画家。其实《富春山居图》后面大家都认为里面也有不同的皴法，这两个皴法也有一点不一样。《富春山居图》的村庄、小树跟前面的一段也是这样（图



图15 宋 李唐（传）《江山小景图》局部 台北"故宫博物院"藏



图16 金 武元直《赤壁图》局部 台北"故宫博物院"藏



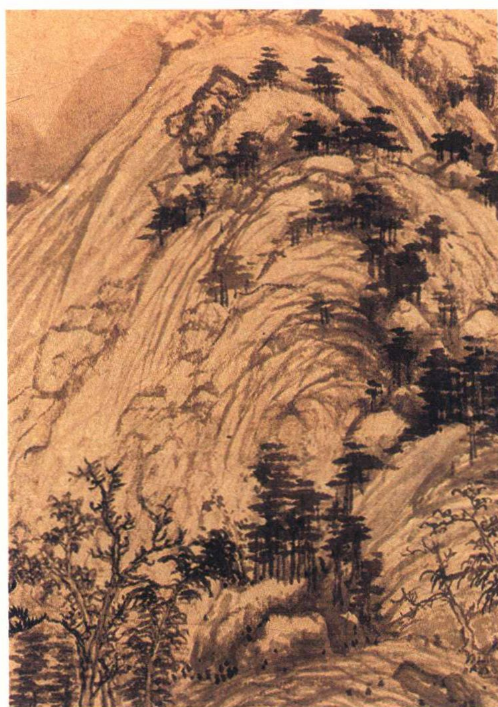




图17　黄公望　《富春山居图》无用师本（左）与《剩山图》（右）局部比较

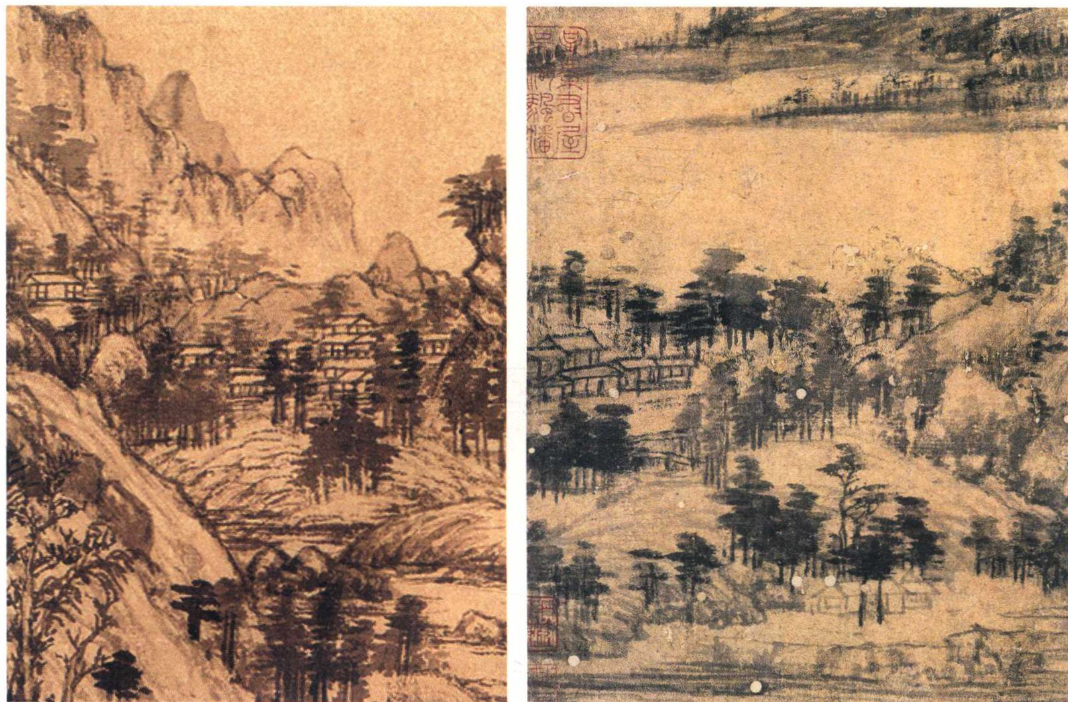


图18　黄公望《富春山居图》无用师本（左）与《剩山图》（右）村落、房舍的画法比较

18）。这是局部的比较，我们讲笔墨是非常重要的，但是我最要强调的一点，《富春山居图》不是一天之内完成的，所以前后笔墨不可能完全一致，这一点很重要。

《剩山图》远山的画法是先画轮廓，然后涂墨，这与《富春山居图》无用师本的画法是一样的（图 19）。同样的《富春山居图》出来的皴法又不一样，因为时间跨度很长，经过好几年才完成，这个很重要。我再来比较平坡的画法、树的画法（图 20），不同的段落就会有相对不同的用笔，所以读黄公望自己的题跋就非常清楚。再回到这个吴之矩的印章，左一半右一半拼起来刚好是一个完整的印章，但是火烧的这个部分，刚好在这个印章下面，连接的部分被烧掉了（图 21）。所以，他就很容易把这两张分开，这个是完全的吴之矩的印，这里有个骑缝，印就盖在骑缝上来“吴之矩”。这个《剩山图》的左边“吴”还存在，“之矩”完全一样，大小是一样的（图 22），所以这个印完全正确，表示这两张画完全可以接在一起，这个印章刚好在这个洞的上面，所以能保持完整（图 23）。洞在这里，这个洞从头慢慢越来越小。这是我重建这张画之后，再把被火烧过的洞用想象的方式画出来，前面的洞一定越来越大。《剩山图》的第一个骑缝印，然后大

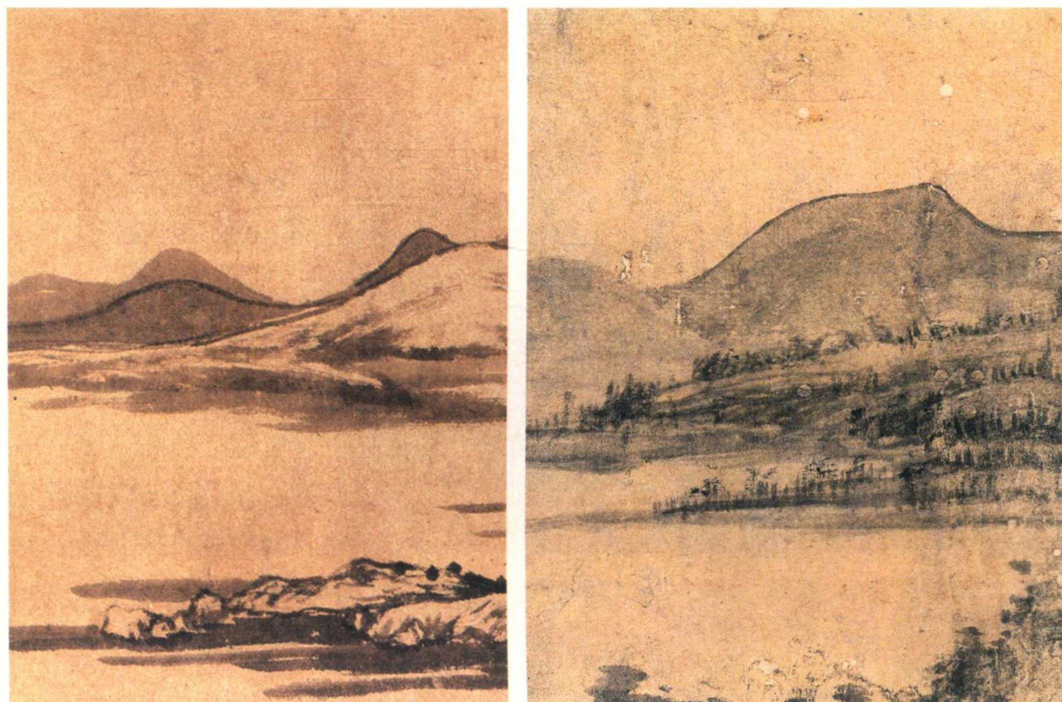


图19　黄公望　《富春山居图》无用师本（左）与《剩山图》（右）远山的画法比较

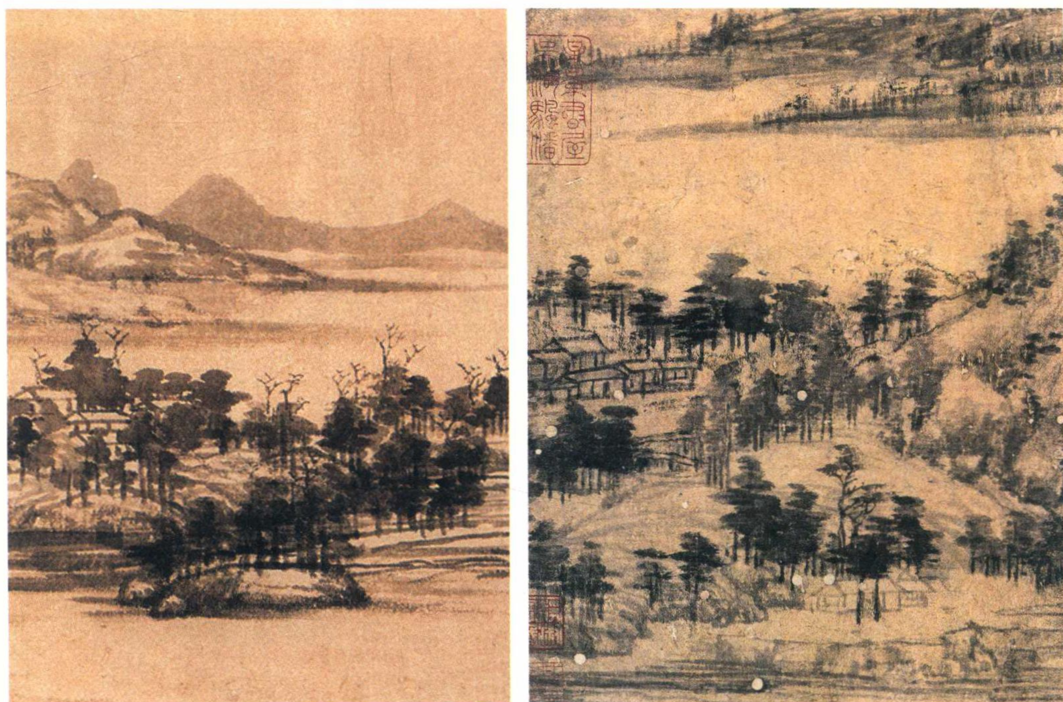


图20　黄公望　《富春山居图》无用师本（左）与《剩山图》（右）平坡、树的画法比较



图21
圆圈处为吴之矩骑缝印，可证二图火焚前原是相接



图22
“吴之矩”印对比图



图23
“吴之矩”骑缝印及破洞示意图（傅申1974年绘制）

一点，更大一点，只是大概，不一定准确。前面还有画，你们读第一段沈尹默题字的时候，前面还有字，现在不见了，烧掉了，因为洞越来越大，没有办法连起来了，也许比我画的洞更大，惨不忍睹，到了这里还可以救。《剩山图》的部分，《剩山图》是从这里到这里，这里原画还留下来，可以变成一张册页，可是前面烧的越来越大，都分散了，断掉了，没有办法救了，就丢掉了。其实当时应该留下来，证据就更多了，但是当时没有这样的想法，也许已经烧毁了。

这个还是《剩山图》的部分（图24），把图片放大，看黑白的部分。这几个洞的里面，跟外面墨色不一样，画法也差一点。《剩山图》纵31.8厘米，横只有51.4厘米，是浙江省博物馆收藏的。吴湖帆夫人潘静淑题跋说："吾家梅影书屋所藏第一名迹，潘静淑记。"这张画其实在皴法上与台北"故宫博物院"另外一张《九珠峰翠图》的皴法相近，这里有两个山头，山头的皴法与《剩山图》的皴法是一致的。把这张《九珠峰翠》给你们看一下，看这两个山头的皴法，而这张是画在绫上，不是画在纸上（图25）。

刚才《九珠峰翠图》的山头与这个山头的皴法，都是比较直的，不卷曲，是比较湿的披麻皴，实际上这两个山头与《剩山图》的皴法是一致的。

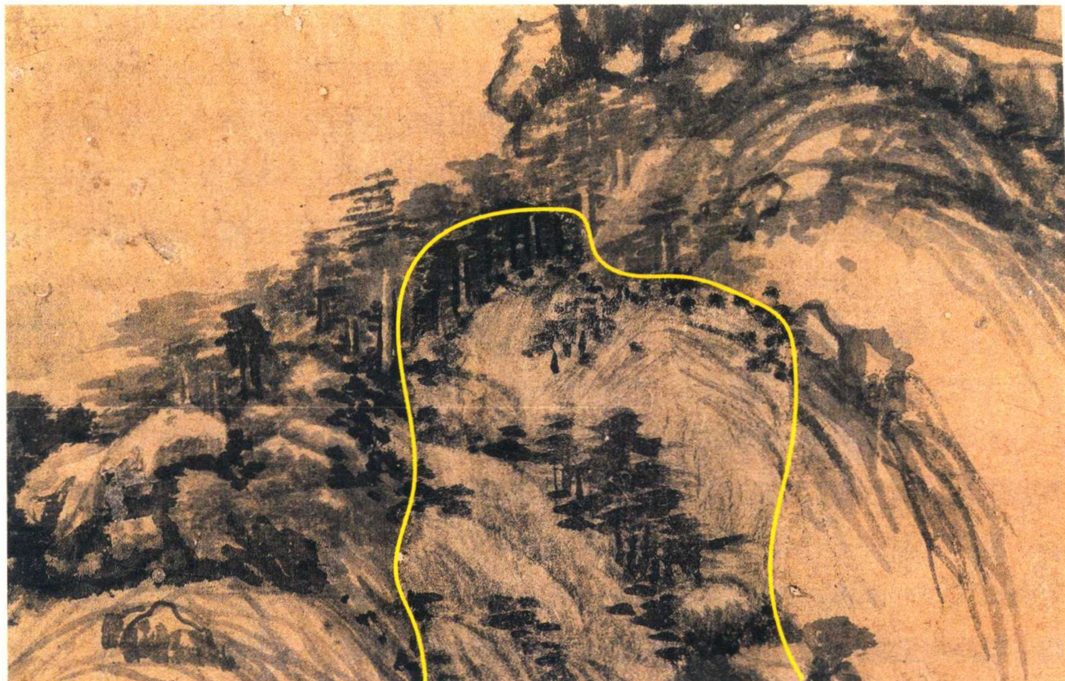


图24　《剩山图》（浙江省博物馆藏）破损处全补（补画）墨色之不同

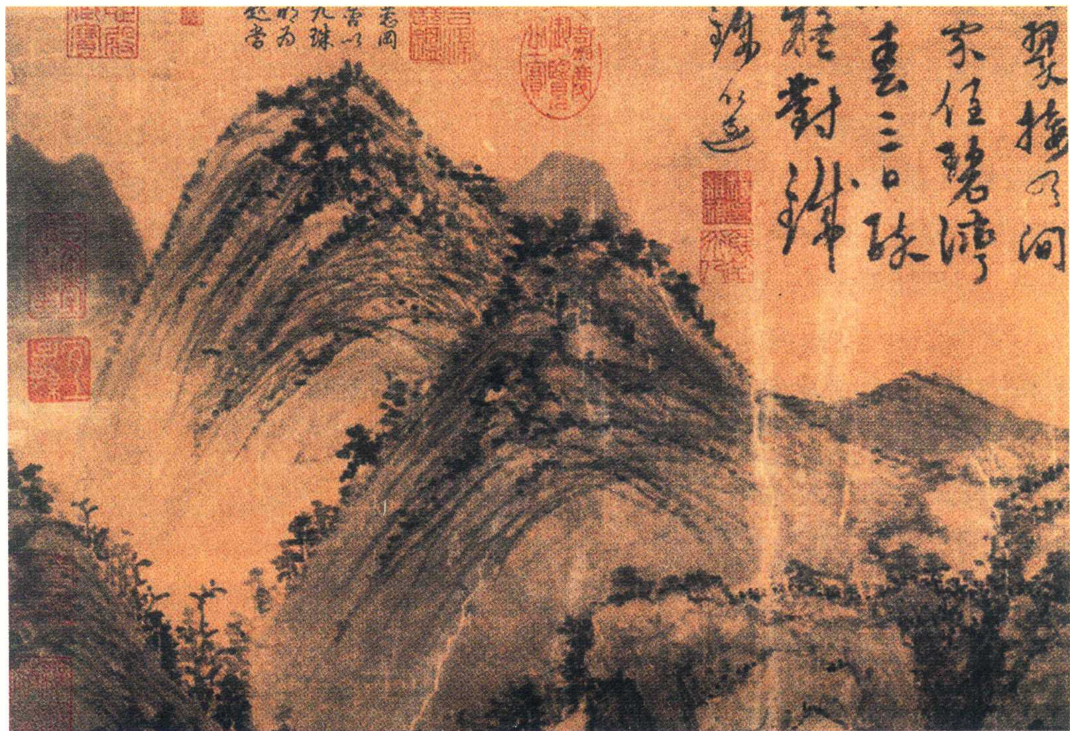


图25 元 黄公望 《九珠峰翠图》局部 台北"故宫博物院"藏

现在讲到《富春山居图》双胞案。这个双胞案很有意思，两张画实在太像了。但是下面一张有很多乾隆的题字，乾隆皇帝认为是真的，就是现在我们认为假的那一卷（见图 7）。还好真的那一卷，他没有题那么多，只是让他的词臣题了一段。现在要讲到这个大辩论了，这个辩论在 1973 年的香港《明报月刊》开始，徐复观教授的文章是《中国画史上最大的疑案——两卷黄公望的富春山图问题》，他的结论就是乾隆皇帝是对的，我们错了。我曾经和他辩论，在《明报月刊》上登文章——《两卷富春山图的真伪：徐复观教授"大疑案"一文的商榷》，这是我第一篇。我前后一共有四篇。

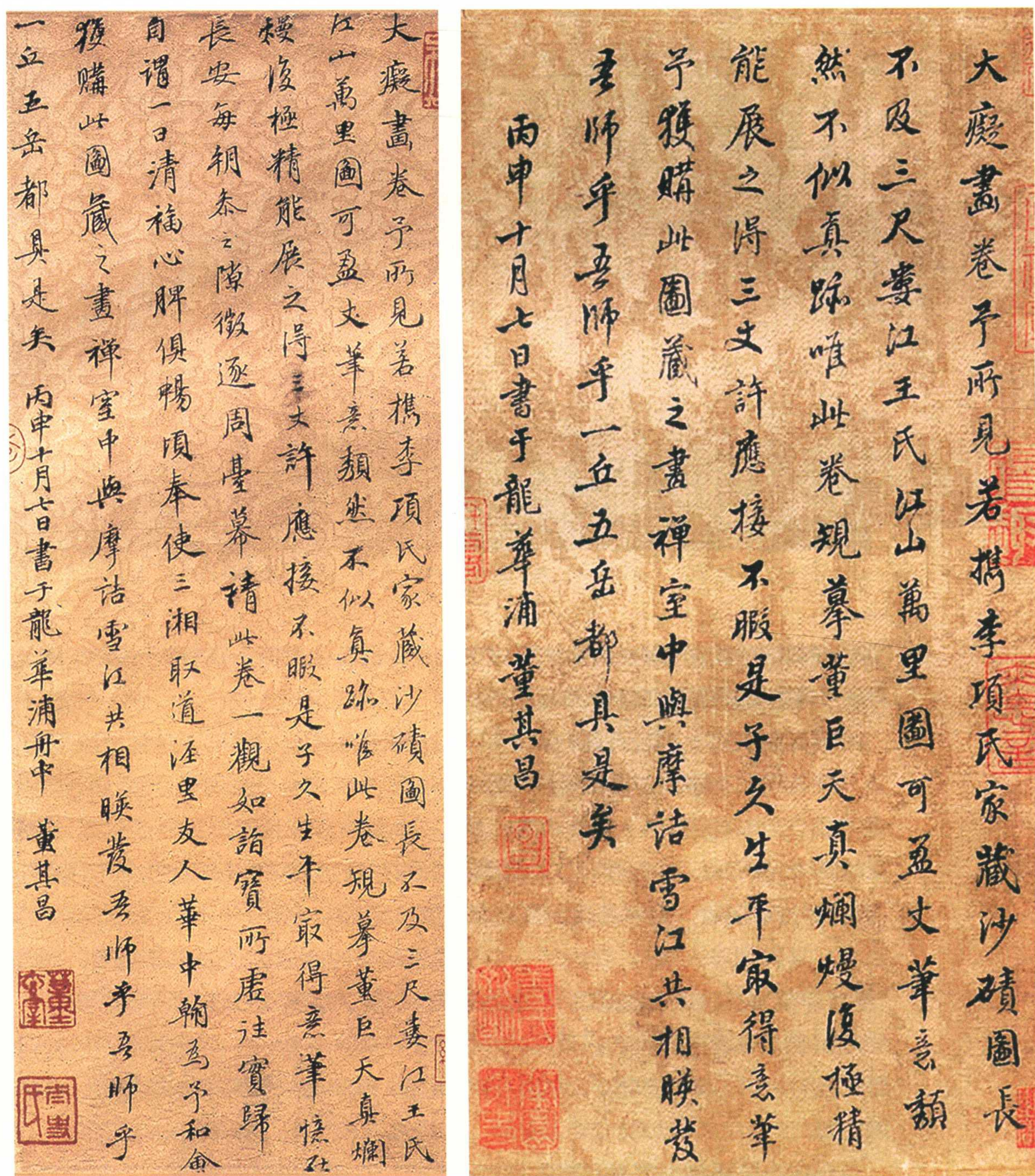
徐复观教授认为，乾隆皇帝题满的这一卷就是真迹。我们知道徐复观教授有一本书很有名，叫《中国艺术精神》，写得非常好，对古迹的研究很多，而且讲到艺术精神、美学等，这个是比较主观的。他对古文非常了解，讲得头头是道，我们无从与他争辩，他写得的确很好。可是真假问题就要牵涉到对书画的优劣评判，他不懂写字也不懂画画，所以这是他的盲点，结果触动了他的盲点。在子明本《富春山居图》上，一直到拖尾都有乾隆的题跋，乾隆题满了。他并不承认他是玩物丧志，所以他记下来这个旧图，而正其名曰《富春山居》。本来

图26　梁诗正奉敕题无用师本《富春山居图》

这一卷就叫《山居图》，后来乾隆决定就是《富春山居图》，这是丙寅年，即乾隆十一年，这是最早的一个鉴藏题跋。

可是在真迹上面只有这一段（图26），而且还不是他写的，是梁诗正写的，这一卷乾隆很少题跋。这是梁诗正题跋的局部，其中有一些句子，“丙寅冬”就是乾隆十一年冬天，“上有沈、文、王、邹、董五跋，德潜所见者是也”，这就是沈德潜所见的，其实看错了，“因以二卷并观，始悟旧藏即富春山居真迹”，“向之疑为两图者，实误甚矣，鉴别之难也。至董跋两卷一字不易，而此卷笔力茶弱，其为赝鼎无疑”，他说这一卷上面董其昌的题跋比较弱，是假的，但是“不妨并存”，“以二千金留之”，这里又讲了一次。“予市骏雅怀，不同于侈，收藏之富者，适成为叶公之好耳”，“叶公之好”是一个典故，叶公好龙，叶公很喜欢龙，所以，请了很多人画龙，挂在家里，结果有一天真的龙出现了，他吓的要死。

现在比较两卷上面董其昌的题跋（图27），你们看哪一卷好，文字是大同小异，都是“丙申十月七日”，同一天，同年同月同日的题跋，左边无用师本《富春山居图》，右边是子明本《富春山居图》的董其昌题。我过去开始研究董其昌



大癡畫卷予所見若携李項氏家藏沙磧圖長不及三尺婁江王氏
江山萬里圖可盈丈筆意頹然不似真跡唯此卷規摹董巨天真爛
熳復極精能展之得三丈許應接不暇是子久生平最得意筆懷在
長安每朝參之隙徵逐周臺幕請此卷一觀如詣寶所虛往實歸
自謂一日清福心脾俱暢頃奉使三湘取道涇里友人華中翰為予和會
獲購此圖藏之畫禪室中與摩詰雪江共相暎發吾師乎吾師乎
一丘五岳都具是矣 丙申十月七日書于龍華浦舟中 董其昌

大癡畫卷予所見若携李項氏家藏沙磧圖長
不及三尺婁江王氏江山萬里圖可盈丈筆意頹
然不似真跡唯此卷規摹董巨天真爛熳復極精
能展之得三丈許應接不暇是子久生平最得意筆
予獲購此圖藏之畫禪室中與摩詰雪江共相暎發
吾師乎吾師乎一丘五岳都具是矣
丙申十月七日書于龍華浦 董其昌

图27 《富春山居图》无用师本（左）与《富春山居图》子明本（右）上之董其昌题跋比对

的时候也分不出来，觉得子明本上这个也写得不错，可是越看越知道无用师本的这个董其昌好，董其昌那时候五十多岁，不是晚年的时候，真迹上的题跋也不是董其昌最好的字。所以，这个假的才不好，左边这个是真的。因为乾隆皇帝也是分不出来，他认为假的是真的，真的是假的。右边那个其实写得比较粗放一点，蛮有力，我以前看觉得好，可是后来看多了董其昌那个年代的字，觉得真迹应该是像左边的。

假的那一卷题跋在这里（图 28），他说："子明隐君将归钱唐，需画山居景，图此赠别。大痴道人公望至元戊寅秋。"这个乾隆皇帝很有研究精神，他要是生在现代，他研究鉴定的话一定是一个好手。这里乾隆就有题跋："为子明隐君作，子明未详姓氏，当再考之。"这是子明本上的乾隆题跋，他说子明这个人是谁，我有时间的时候再考证一下。这是他后来题的，他说："《元史》不载子明其人。"《元史》没有子明这个人，朱谋垔《画史会要》题的是："任仁发，字子明。"任仁发是画马的一位画家，画得很好，他的字是子明，但是我们一查，任仁发比黄公望还要早，所以不可能。他当时就怀疑是不是就是任仁发，这个是他完全去做的考证，也题上去了。

现在我们比较这两本黄公望的题字，这个是台北"故宫博物院"收藏的（图 29），"至正七年，仆归富春山居，无用师偕往"，现在大家知道，真的这卷为什么叫"无用师本"呢？就是因为这个"无用师"也是道士。"暇日于南楼援笔写成此卷，兴之所至，不觉亹亹布置如许……阅之四载，未得完备"，他是慢慢完成的，所以有空的时候这里加几笔，那里加几笔，当然笔法不会完全一致，前面的与后面的肯定会有差别。"今特取回行李中，早晚得暇，当为着笔，无用过虑有巧取豪夺者"，所以要我先把这个题在上面，把他的名字题在这里，以后不会有人抢走了，是这个意思。所以，"使知其成就之难也"，"十年青龙在庚寅"就是"至正十年"，1350 年。子明本上的这个黄公望的题，会书法的人会认为这个字写得太差了，但是不懂书法的徐复观，他认为这是好的，所以书法很重要。所以，你们同时要研究书法，要学鉴定如果不懂书法就会把假的当成真的。还好，黄公望的题字留下来的真迹还不止这一件。

在台北"故宫博物院"收藏了一幅雪景山水画（图 30），这张画是元朝曹知白画的。曹知白是很有名的画家，他是赵孟頫的同辈，这上面有黄公望的题字，"庚寅五月十一日大痴学人识"，庚寅十一月就是黄公望题跋《富春山居图》的同一年，这张画是真的，这张字也是黄公望的真迹，所以与《富春山居

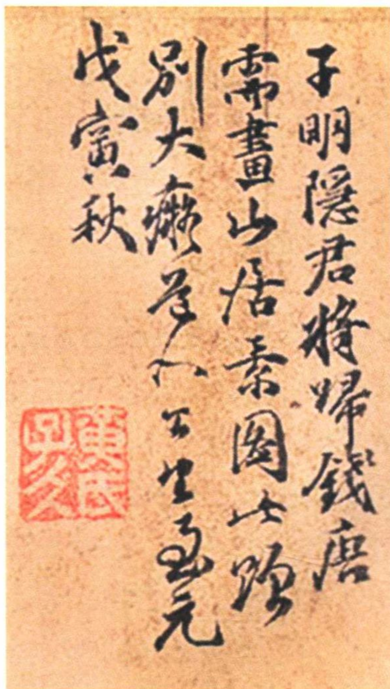


图28 《富春山居图》子明本上之伪黄公望款识

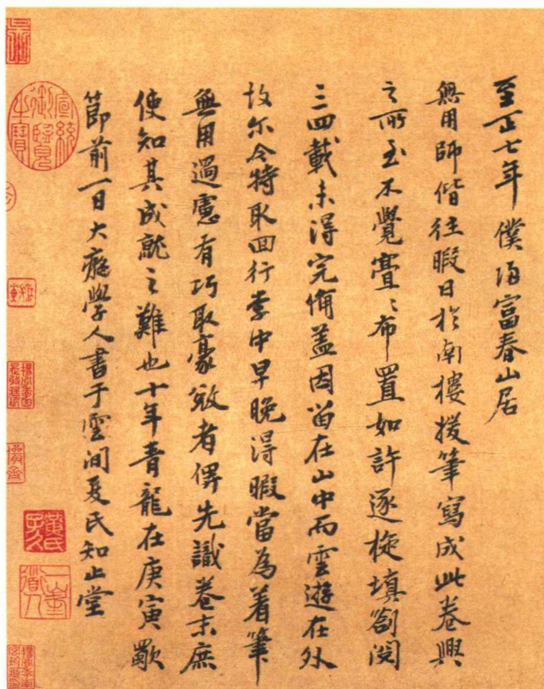


图29 《富春山居图》无用师本上之真黄公望款识

图》比较，可以看得出来是同一个人。这个字和这个字之间，虽然这个字紧一点，月份也不一样，但是可以看出是同一个人。而且，黄公望还有一个《跋赵孟頫行书千字文》(图 31)，黄公望题曰："经进仁皇全五体，千文篆隶草真行。当年亲见公挥洒，雪松斋中小学生。"这个"公"是赵孟頫，"雪松"两个字颠倒了，就做了一个记号。"黄公望稽首谨题。至正七年夏五书于龙德通仙宫松声楼，时年七十九。"七十九岁，这个字可以看出，拿的毛笔不一样，这个是毛笔秃了，这是毛笔有尖峰，比较工整一点，更漂亮，所以我百分之百可以肯定，黄公望题无用师本《富春山居图》的字是真的，真的字题在他的画上，而且在同一张纸上最重要。如果不是同一张纸，后面的人可能拿真画假题，有这样搭配的情形。可是在同一张纸上，你没有办法做假的。所以，同一张纸上的书画一定要特别重视。

"乾隆爱侣，常伴君侧"，我刚才为什么讲这句话呢？因为你看在不同的地方（见图 7），1757 年在钱塘，1750 年在嵩阳，1751 年在西湖，1789 年在盘山，1788 年，1764 年又在盘山，你看 1764 年到 1789 年相差了二十五年，他到盘山都要带着。又在钱塘、嵩阳各处都带来带去。1765 年，"予南巡四至

浙江，富春皆未到也”。就是南巡四次到了浙江。1751 年南巡，1767 年在天津，1771 年在泰山，1772 年又在盘山，可见他南巡的时候，身上或船上带着很多书画。比如说你们杭州孤山的林和靖，台北“故宫博物院”有一卷林和靖写的诗，乾隆每一年都带，他每一年都叫大臣准备南巡的地点，相关的作品都要带去，他要对景题诗。刚才那件赵孟頫的《鹊华秋色图》，那一次他是先到山东，看到鹊山和华不注山，才想起赵孟頫的画，赶快派快马回到宫里把这一卷找出来，拿到山东给他。因为没有一个收藏家、艺术家做这种事情，只有董其昌曾经把董元的《潇湘图》带到湘江一带去，与实际的景观作比较。

现在看到“长至后八日，快雪时晴，坐养心殿明窗下，盆梅初放，一室春和，展此卷欣然有会，辄命笔书之”。再看 1788 年，“戊申春巡驻津门，得台湾生获庄大田捷报”，他在春天巡视天津附近的时候，得到捷报，就是在台湾擒获反将庄大田。1789 年又题 :“己酉春至田盘。”“田盘”就是盘山，就是静寄山庄。所以他各种状况下都要题。这里是 1795 年，乾隆六十年 :“乙卯春闰，以御宇六旬，展叩桥山，回经潭柘，喜雨与画景适印。”经过这个地方，他想起《富春山居图》，拿出来跟这张画印证一下。

刚才是 1795 年，现在是 1796 年，“以后展玩亦不复题识矣”，他说以后不题了，已经题满了。这句话乾隆也题在了《快雪时晴帖》上面，在上面也题了同样一行，同年写的，因为《快雪时晴帖》也被题满了，没有一个收藏家像他这样下这么多功夫来欣赏一件古物，题得这么多。

《剩山图》与《富春山居卷》的原貌重建。现在看到的是 1487 年沈周的临本（图 32），这个临本是背临本，是靠记忆临下来的。因为他临得蛮准的，所以应该有一个稿子，因为我们现在看到的东西都要照，拿起照相机、手机，以前没有这种手机，就拿一个本子大概钩一下。这是另外一卷，张宏的临本（图 33），时间是 1649 年，已经是清初了。在各种临本里面，这一本是临得相当像的。张宏的题跋说 :“世传大痴老人富春山图，甚快人耳，难于一睹。己丑秋日，特买舟游荆溪，得遇于吴氏亦政堂中，把玩之际，炫目醉心，不揣笔拙，漫摹一过，识者自不免效颦之诮也。”他说我是不是东施效颦？他在荆溪得遇于吴氏，就是吴之矩家的人，就是烧掉画卷的那个人的侄子。

还有王翚的临本，王翚临了三本，他连黄公望的题跋都临得很用心，也临得很像（图 34）。然后又加了一段自己的题，根据王翚自己的题跋，知道是 1702 年的临本。我曾经有一篇文章谈王翚的临摹本，现在再来比较一下沈周的



图30
元 曹知白
《群峰雪霁图》
台北“故宫博物院”藏

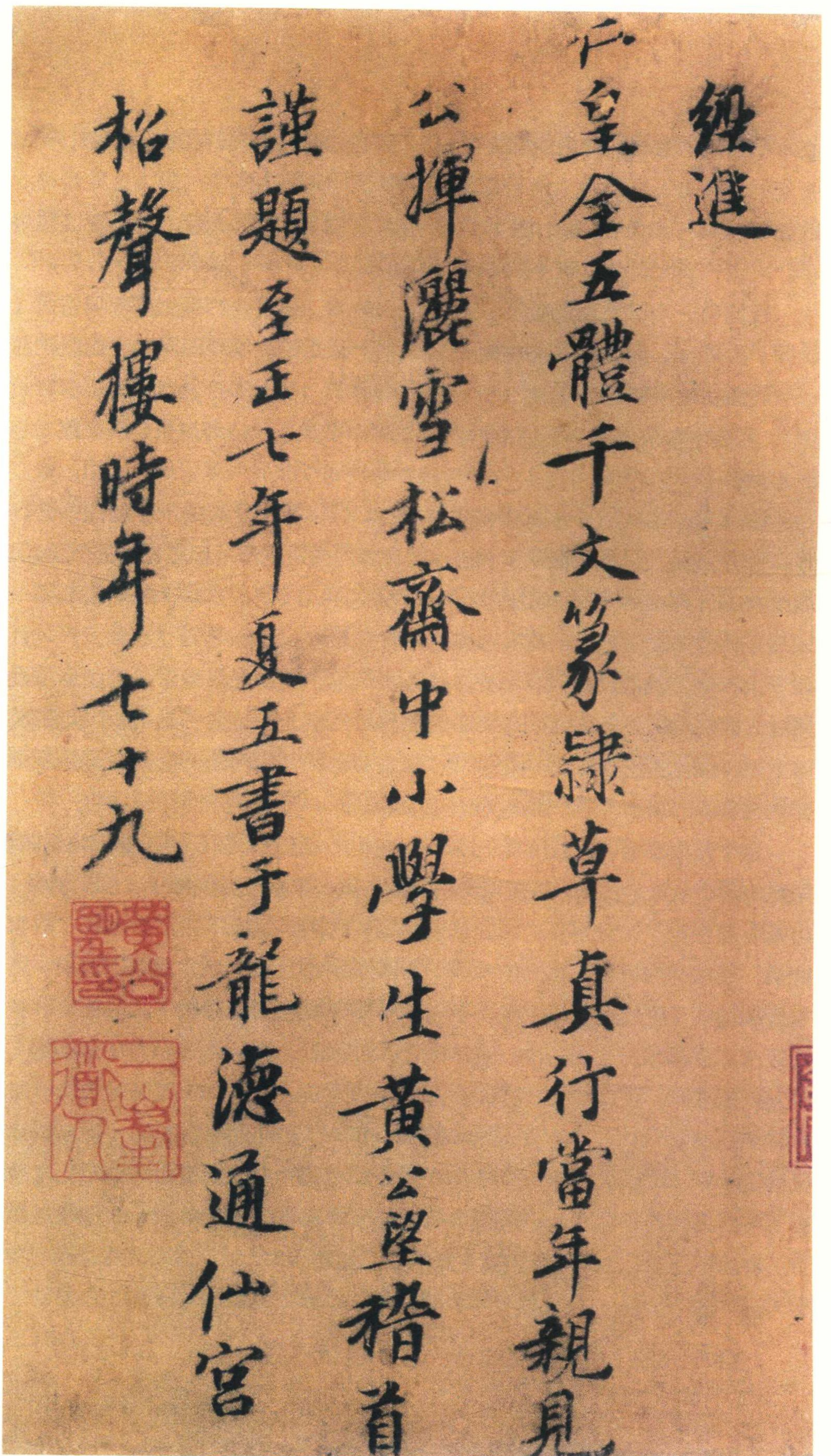


图31
黄公望题
赵孟頫《五体千文》

临本和张宏的临本，沈周前面还有一小段，张宏临的跟现在的《富春图》很像。张宏的临本与王翚的临本比较起来就奇怪了，前面还多了一段，这一段与沈周的临摹也有一点像，《剩山图》就是这里，前面没有这一段，但是应该被烧掉了。再比一下沈周、王翚《剩山图》的临本。

还好有一个邹之麟的临本，是临自火前本。最重要的是它前面保留了《剩山图》的部分，见到原本的时候都有记载，前面还有平沙五尺。我们最初看到一个题跋，沈尹默题跋前面有几尺已经烧掉了，这段不见于现在的《富春山居图》，我要根据他的临本去恢复原貌。他这个平沙五尺拉得很长，所以整个卷子比《富春山居》更长。

这一卷，中间这个是我重建的（图 35），根据邹之麟的本子缩短一点。他本来拉得很长，拉得很长就不用这种纸，因为古人应该用相等长度的纸接起来，所以我把《剩山图》前面画出来，然后把平沙五尺缩成这样，表示接缝第一张纸是这样，第二张纸一半是邹之麟，一半是《剩山图》。卷首“平沙五尺”几乎毁于火，这个洞越来越大，没有办法连贯起来，就可能丢掉了，到了这里没有接缝，但在洞的边上还保存的就是《剩山图》，还比较完整一点，这个就没有了。这个是《剩山图》前面的，是台北“故宫博物院”后面的一部分，这是我根据邹之麟临本的重建，这个跟沈周画的以及王翚有一个本子的前面也相近。

这个是很重要的，我这样子接起来就变成八张纸，黄公望《富春山居图卷》完整的时候应该是八张纸接起来的，但是前面一张半已经烧掉了，后又半张《剩山图》还保留了，分开了，因为这里有缝，有洞，就拆下来了，台北“故宫博物院”无用师本只剩下后面的六段。所以原本是八段，台北只剩下六段。浙江省博物馆的《剩山图》是半段，所以这半段比较起来，只是十二分之一。杭州的只占了原图的十二分之一，还有十二分之三已经烧掉了。《富春山居图卷》原貌为八纸相接，和后面的一起计算，总长约为 848 厘米，无用师卷仅存六纸是原卷的八分之六，长度 636 厘米，烧毁一纸半，《剩山图》是 51.4 厘米，后来又裱成手卷，有时候是手卷，有时候是册页，因为它是册页的形式长度。《剩山图》的长度相当于台北“故宫博物院”无用师本卷的十二分之一，但是无用师本《富春山居图》远比《剩山图》长的多。谢谢大家！

傅　申：大家请提问！

与会者：我完全同意您的结论，您的文章拜读过的。

傅　申：还有不同意的地方在哪里？总有不同意的地方，没有关系。

与会者：上次，我怀疑是不是还有第九纸？

傅　申：第九纸是在前面还是后面？

与会者：是在现在《富春卷》的第五纸和第六纸之间。我认为至少还有一纸。

傅　申：为什么？

与会者：沈周的临摹从前面跨度很长，刚才从您的讲述当中，可能他在看的过程中也会有一些小的记录，他最后的临摹不是凭空而来。如果是这样的话，那么他的临本后面这块，是不是就有可能？这是证据之一。

傅　申：只是可疑，你能不能证明一定有呢？

与会者：这只是一个论据。第二个论据就是董其昌的题跋，他讲到“展之得三丈许”，这个三丈，按照目前我所查的资料，在明朝的时候，一丈是 330 厘米，那么三丈相当于是 1000 厘米，按照你刚才重建的八纸的话，它是 848 厘米，相当于是 850 厘米左右，距离三丈还有 150 厘米，这 150 厘米相当于明朝的五尺左右，如果董其昌夸大的说是三丈的话，我觉得五尺也相差太大了，这个是第二个。第三个，我这个也是纯属揣测，刚才有一位朋友也是说不太靠得住，就是感觉这个接缝的时候，我从二玄社复制的来看，感觉接得不自然。

傅　申：这是个人的看法。还有你刚才讲的董其昌的三丈余，董其昌没有量过，只是凭印象估计吧。

与会者：对。但我觉得差五尺，差得有点多。

傅　申：我觉得他后面结尾结得很好，所以我觉得这个最后两纸之间，应该没有其他的东西。沈周临的那一卷结尾的确有一点奇怪。

与会者：因为我们对这个结尾都印象太深刻，过目不忘了。

傅　申：但是还有其他人的临本都是这样子，没有沈周的尾段。

与会者：是在后面。所以，我的判断这一纸的失去，是在董其昌的手里。

傅　申：当然你猜测有你的道理，但是我认为这中间是没有了，因为其他很多本子里面都没有了。你讲的当然是有一些道理，但是“三丈余”，董其昌真的量过吗？他只是大概的，所以我不认为董其昌量过是“三丈余“就可以作为依据。这是我的看法。

与会者：好的。还有两个东西，就是现在的《富春卷》，董其昌把他的题跋放在最前面。

傅　申：是的。在火焚后，重裱时，那个跋其实很简单。因为跋跟卷尾，














图32
明　沈周
《仿黄公望富春山居图》
北京故宫博物院藏

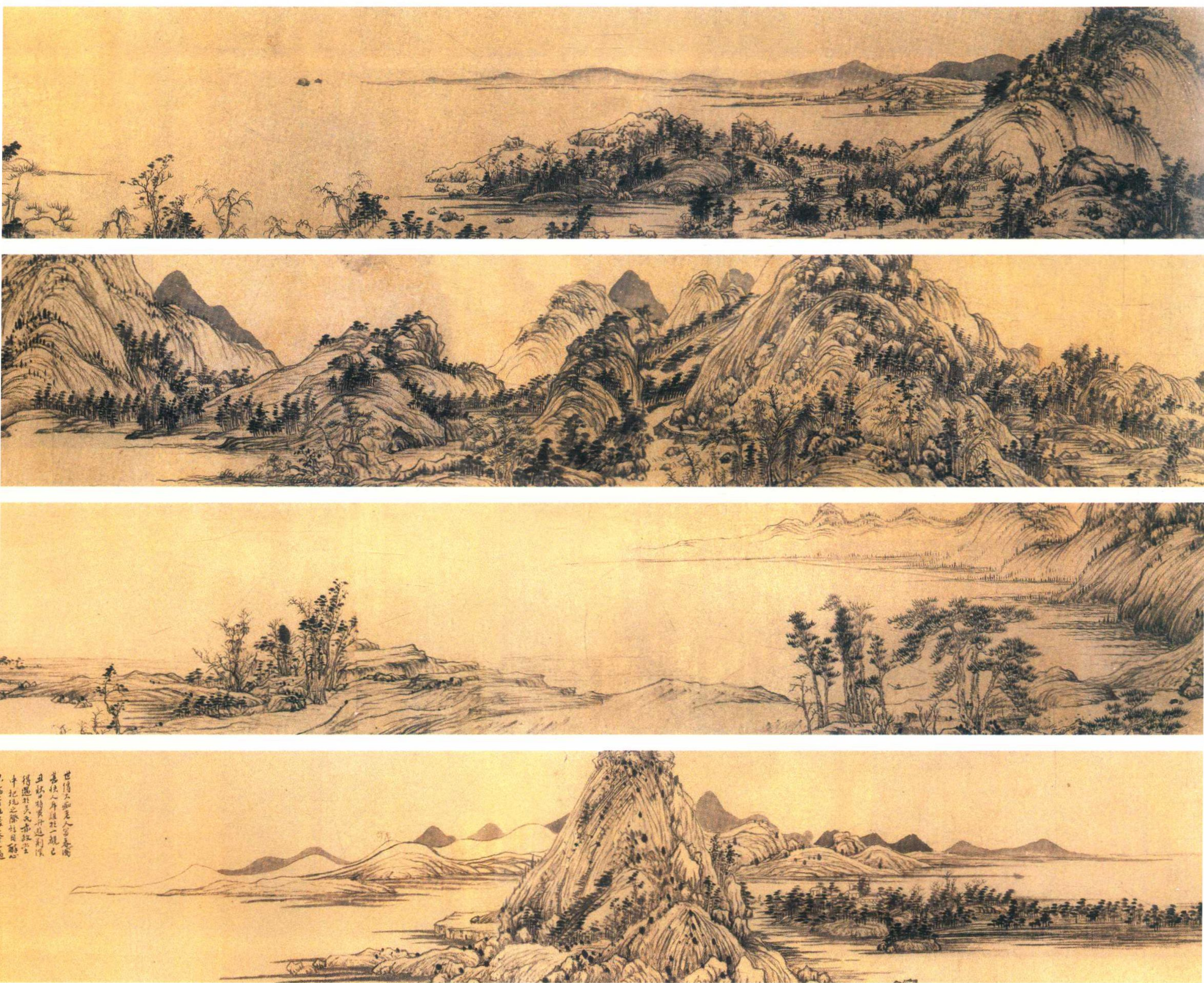


图33 清 张宏 《临黄公望富春山居图》 北京故宫博物院藏

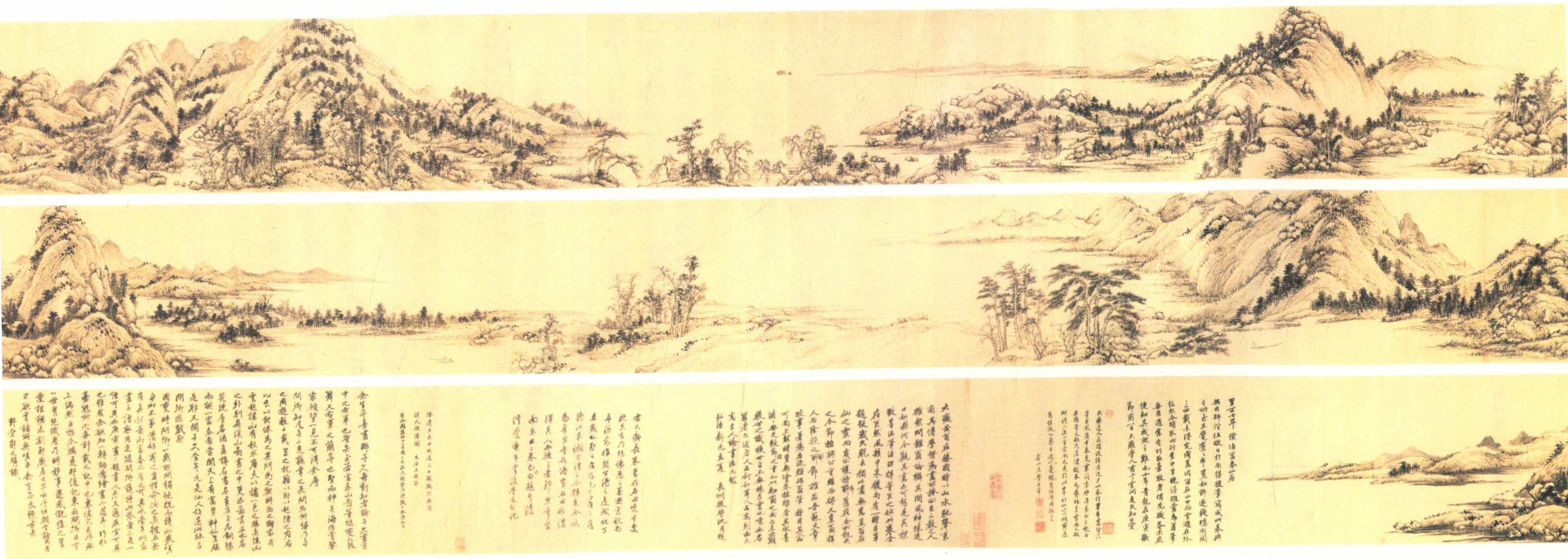


图34　清　王翚《临大痴富春山居图》　北京故宫博物院藏

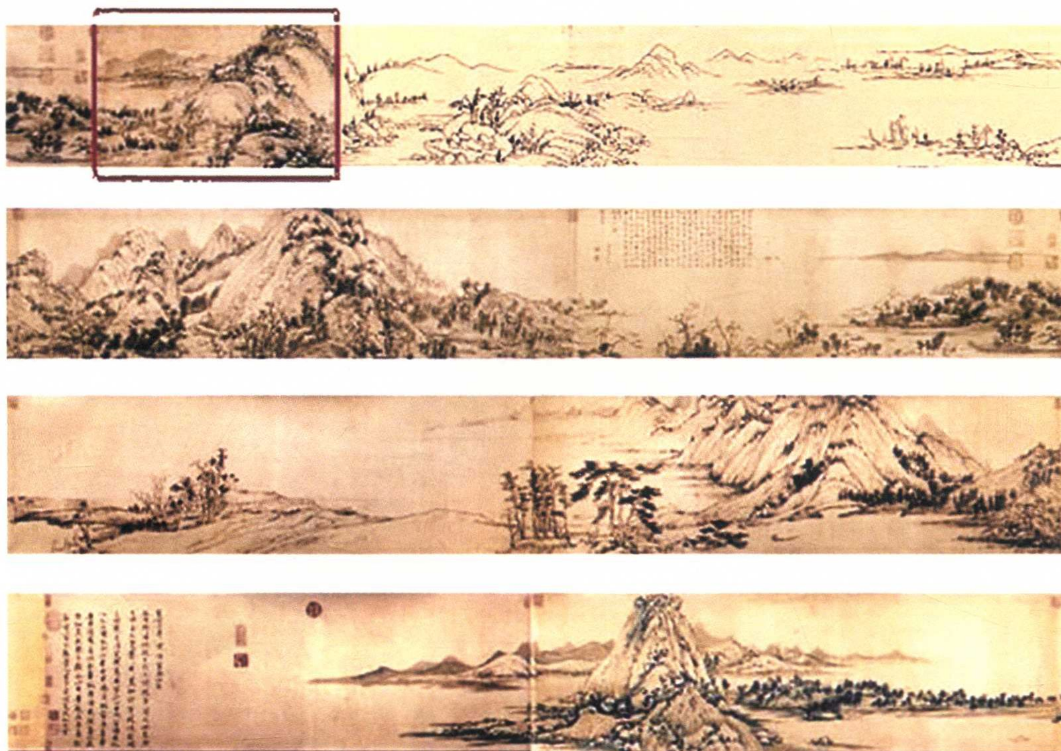


图35 傅申根据文献记载及邹之麟背临本重建《富春山居图》火焚前原貌，包括卷首《剩山图》前焚毁之“平沙五尺”

这里有一个半印，半印跟现在摆在卷首的题跋是可以合起来的，我把原迹影印下来，两个可以重合，所以董其昌的题跋原来是在后面，后来重裱的时候，前面都没有了，他又把董跋接裱到前面去了，这个是很容易理解的。你要举出什么东西呢？

与会者：就是这个。我也是依据二玄社的复制品，不是拍照，而是说扫描，扫描就是有错位。

傅　申：是有一点错位，但看你怎么接法，大小比例有点问题。

与会者：不会，比例不会错，因为是扫描下来的，不是拍照。

傅　申：你是根据二玄社的复制品，它是先拍照后接印的，所以有问题。你要用原件去对，我是对过的。这个可以接起来，董其昌的题跋本来是在后面，重裱的时候隔水被烧了，所以将后隔水移过来。有没有其他问题？

与会者：看到前面董其昌是写在绫上面。

傅　申：对。本来是后端，变到前端去了。画的前后隔水的材料一般都用

的是绫。

与会者：当然这个我没有见过真迹。

傅　申：我认为这个不是问题，董其昌的题跋重裱的时候放到最前面。因为骑缝印吴之矩的印还是可以千真万确地对起来，所以才知道是从后面移成前隔水了。

与会者：但就是一个问题，如果在这里的话，这个印如果移到下面，相当于整幅要移下来。

傅　申：你是不是用印刷品去做比对的？不要用印刷品，你去对比原件。

与会者：那我们没有机会。

傅　申：没有机会，所以你们就差一点，我用原件对过的，这个印章是可以对起来的，这个一定是从后面移到前面，这个很简单，而且真的没有问题。

与会者：还有最后一个问题，就是现在的《富春卷》的第三纸和第四纸之间，这个骑缝印好像不是吴之矩的。

傅　申：这个景物应该是可以接得起来的。

与会者：这个印我认不出。

傅　申：但是，不管骑缝印，这个树林这样连过来，很自然。

与会者：这个完全是自然的。

傅　申：这个没有问题。还有没有其他的问题？

与会者：没有，就这三个问题，谢谢！

傅　申：很好，你也很用心并且细心。不管大问题，小问题，都拿来问，越辩越明朗。我知道你讲的问题。

与会者：我的问题和今天的讲座可能不是特别的相关，我就是想问一下有时候想临一张画，比如说是《富春山居图》，我们在纸张的选择上的问题，有什么好的选择吗？

傅　申：就是说你自己想临《富春山居图》，用哪一种纸比较合适。用生宣纸不合适，因为生宣到了明代晚期才有，到民国前后是用得最多的，徐渭已经开始用比较生的纸，但是在之前，沈周、陆治、陈淳他们用的纸张都是半生熟。所以，黄公望《富春山居图》的这张纸绝对不能用熟宣，不能用齐白石画花鸟的那种纸，要半生熟或者是皮纸、麻纸之类的。

与会者：谢谢傅老师！

傅　申：关于纸张，的确在临摹的时候，要选用与古代的画相类似的纸，

选纸一定要与古人相近的时代，至少吸水程度相似的纸，不一定要找宋纸去临，比如说我临夏圭的《溪山行旅图》，临得很像了，但因为大斧劈、小斧劈，你用比较熟的纸，生宣绝对画不了，因为他的笔墨非常简要，很清楚。所以，我是用那个时候的矾纸，矾纸它们摆久一点，矾性不要太重。还有各种纸，纸张的种类很多，所以你要选择一种适合画你所临原画的笔墨性格，谢谢大家！

第七讲

董其昌、龚贤与前新安派



主持人：傅申先生曾经的单位是Freer Gallery of Art，大陆通常汉译成“弗利尔美术馆”，傅先生特别强调要改成“佛利尔美术馆”。原来佛利尔先生自己有个“佛利尔”的印章。上次讲座之后，我想到一个现象，大陆和台湾之间两个汉译的差异性，实际上就表现出一种文化的差异。我们虽然同文同种，但从现在的定义上来说，我们的底气不如人家，从两个译名上就看出这一点。“佛利尔”是佛帮助你，佛保佑你，挺好的一个名字。“弗利尔”是不利于你，一个是佛利于你，一个是不利于你。同样“Sackler”姓“沙”，台湾翻译为“沙可乐”，可口可乐一样让你喜欢、开心，而大陆翻译成“赛克勒”，“赛”、“克”、“勒”都是很狠的字，像“克”，中文里面主要是克服、战胜的意思，“勒”也是这样的词汇。所以，看上去是无意的汉译过程，其实选择这些词的时候，多少就看出了文化的差异性。

当时作好讲座之后，我看到这两个名词，就意识到文化根性、差异性的东西。如果到台湾去，会发现女孩子说话很柔、很慢，但我们的女孩子说话的时候，往往像打枪一样，这就是社会环境不同导致的差异。文化底蕴的东西本来是一样深厚，但为什么在大陆出现了这种情况。在“傅翁”到来之前，我因为傅先生提到“佛利尔”一定要用有人字旁的“佛”字，所以我借题发挥一下。

今天是黄宾虹先生诞辰150周年的日子，上午在浙江博物馆进行了大展的开幕式和研讨会。我算是黄宾虹先生的再传弟子，我在我的导师王伯敏先生那里听过很多有关真伪的趣事，只要告诉大家一点，就是大家一定要认真审视藏品或者艺术作品。经常有人拿作品过来，告诉王伯敏先生，这张东西是从黄宾虹的爱人也就是师母那里拿来的，因为上面没有名款，所以想请王伯敏先生给他题一题。我们知道在黄宾虹先生作品的鉴定方面，王伯敏先生是“第一只手”、“第一只眼”，他题过之后当然身价会更高一些。王伯敏先生不肯题，事后我问他为什么不肯题，他说这张东西是假的。对方怎么也不肯承认这是假的，因为是从黄宾虹先生家里拿出来的，怎么会是假的呢？当时王伯敏先生与黄宾虹其他很多弟子，跟黄宾虹学画的时候，每周要去交作业，交的作业很多时候就跟黄宾虹先生自己的作品放在一起，黄宾虹的作品百分之八十是没有题款、印章的。我们现在看到很多作品上面有黄宾虹的印章，印章盖的位置很不是地方，那是师母在黄宾虹去世以后盖的。由于师母不懂画，所以盖的很多位置根本不是应该盖的位置。为了确定这个作品的真实性，她盖了印章，包括弟子模仿的作品，师母辨不出，也把它作为真的盖上印章，最后从她家里流出来，卖给私

藏，你说真的还是假的？所以，从这个角度说，有时候傅先生说的，我不完全信。这个不完全信并不是否定讲座的价值，我们要学习傅先生这种求是的态度，包括考证门径等东西，因为世界上其实很多东西是没有真实答案的，但是如何能尽可能地接近，这是重要的事情。

再一次欢迎傅申先生来给我们学生、给大家传经解惑。今天讲演的题目是《董其昌、龚贤与前新安派》。大家知道，董其昌、龚贤和新安派看上去关系不大，画风差异也相对比较大，但这里面的蛛丝马迹，通过傅申先生的研究，让我们看到它们内在的一种关系。有请傅先生！

傅　申：谢谢大家！谢谢毛先生的鼓励。刚才朋友提醒我关手机。

主持人：傅先生都把手机关了，请在座的关手机或者是调到震动档。

各位专家，各位学者，各位同学，今天非常高兴在这继续演讲。刚才毛先生也讲了，董其昌与龚贤有什么关系？龚贤是金陵派，董其昌是松江派，还有新安派，他们之间有什么关系？我今天的大纲：一，新安的崛起与“前新安派”；二，董其昌与新安及新安书画家；三，龚贤与董其昌及新安派、龚贤论天都派；四，“前新安派”代表画家：新安派与吴、浙、苏、金陵、扬州等之书画关系。这个“前新安派”，过去好像也没有人用过，其实每个画派都有前身，最早形成这个派系之前，已经有前兆了。还有附论中的两个小题目，等一下再讲。

首先讲一下沙可乐，他是一个美国的犹太医生，很有钱。他一生收藏了很多东方文物，也有中国画，普林斯顿大学的方闻教授也帮他收了一批中国画，后来沙可乐要到处巡回展览，就是我 1973 年写的第一本书《沙可乐藏画研究》。因为藏画要展览，但里面有真有假，我就对每件作品作一些真假辨证，所以那本书的英文名字叫作 *Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton*。“Connoisseurship”是鉴定学，主要是中国书画的鉴定。这本书在当时算是一本厚重的大书，我知道在座有人有这本书，比较大，像电话薄一样，1973 年以前很少有这么厚重的画册。这本书对我后来有很重要的作用。我 1968 年离开台北“故宫博物院”到美国普林斯顿大学念书，后来沙可乐先生决定把这批画到欧美巡回展览，方闻教授就让我写这样一本书，因为我英文不好，我的英文都是我的前妻王妙莲指导的，她是夏威夷的第四代华侨，她的英文，再加上她对西方学术方面的一些补充，最后形成了这样一本书，就叫 *Studies in Connoisseurship*，这本书将来也会翻成中文。我的两本英文书，这是其中一本，另外一本 *Traces of the Brush* 很早就被翻译了，

是苏州葛鸿桢先生翻译的。在 1987 年这本书出版的时候，是为让国内知道海外有哪些重要的书法，而且让大家惊讶的是，在海外居然还有一些很重要的作品。另外一本关于欧美书法收藏的书是 1983 年前后出版的《欧米收藏中国法书名迹集》，是日本出的，所以叫“欧米”，日本人称美国就是“米国”。那本印了不到一千部，所以国内应该很少，连图书馆都很少有。

后来沙可乐将他的藏画到处展览，欧美巡回展三年，后来他在哈佛大学又捐了钱，盖了新的美术馆，他要求在美术馆前面门上挂一个“沙可乐美术馆”的牌子。其实，他没有捐任何一件藏品，都是哈佛大学原来的藏品，哈佛大学原来的藏品很好，有敦煌的塑像等。可是一进门，人家以为都是他的收藏，因为挂了“沙可乐美术馆”的牌子。这个犹太人沙可乐很聪明，后来他在欧美巡回展览之后，就说，“西方人都知道有我这个人，可是中国那么多人都不知道沙可乐”，所以他要办一个以自己名字命名的书法比赛，而且在北京大学也盖了一个博物馆，一件藏品也没有捐，只盖了一个空壳子，后来开幕，我们都来了，藏品都是北京大学原来的藏品。经费也不够，经营一个博物馆花费很大，要恒温恒湿，恒温恒湿的条件就是整天要开空调。因为他没有捐任何经费，所以当时白天展览开馆的时候开空调，晚上五点钟就关掉了，这样是不行的。讲到沙可乐，我与他渊源很深，而且他的藏品让我写了一本书，因为这本书，我后来找工作都很方便，所以著作很重要。我博士学位当时还没拿到，耶鲁大学就请我去教书，我想这本书起了很大的作用。所以，你们要走学术这条路，要勤于研究和发表。

这一幅龚贤手卷（图 1）是在 1977 年我在沙可乐美术馆还没有盖之前，就到哈佛大学的福格美术馆里面看了。我一般喜欢的龚贤是“黑龚”或者是精彩的册页，可是这一张长卷没有大轴的气势，也没有很好的构图。整卷是一段一段的，画一段题一段，从书画本身看，此作绝对是千真万确的真迹。图 2、图 3 中的文字都是他在讨论皴法和画论。

这一段画几棵树（图 4），龚贤有题识：“此作在倪王之间，而其圆厚处，又自巨然来。”下面一个是：“风景木叶，草头布帆，皆一向。或树向东而帆向西，谬矣。”有风，这个帆船风向要一致，不能够树往这边吹，帆是往那边吹。这张画左上角有一个特别的收藏印，看到没有？像一个铜钱一样，这个印章是近代香港金匮室主人陈仁涛的。这个陈仁涛也有一些书画研究，他的《中国画坛的南宗三祖》一书对我有所启发，所以我最早一篇在《故宫文物季刊》发表的是



图1　清　龚贤《树石图卷》局部　哈佛大学福格美术馆藏



图2　画上文字部分为龚贤讨论皴法及相关内容



图3　画上文字部分为龚贤讨论皴法及相关内容





图4 《树石图卷》上之龚贤题识



图5 《树石图卷》上之龚贤题识

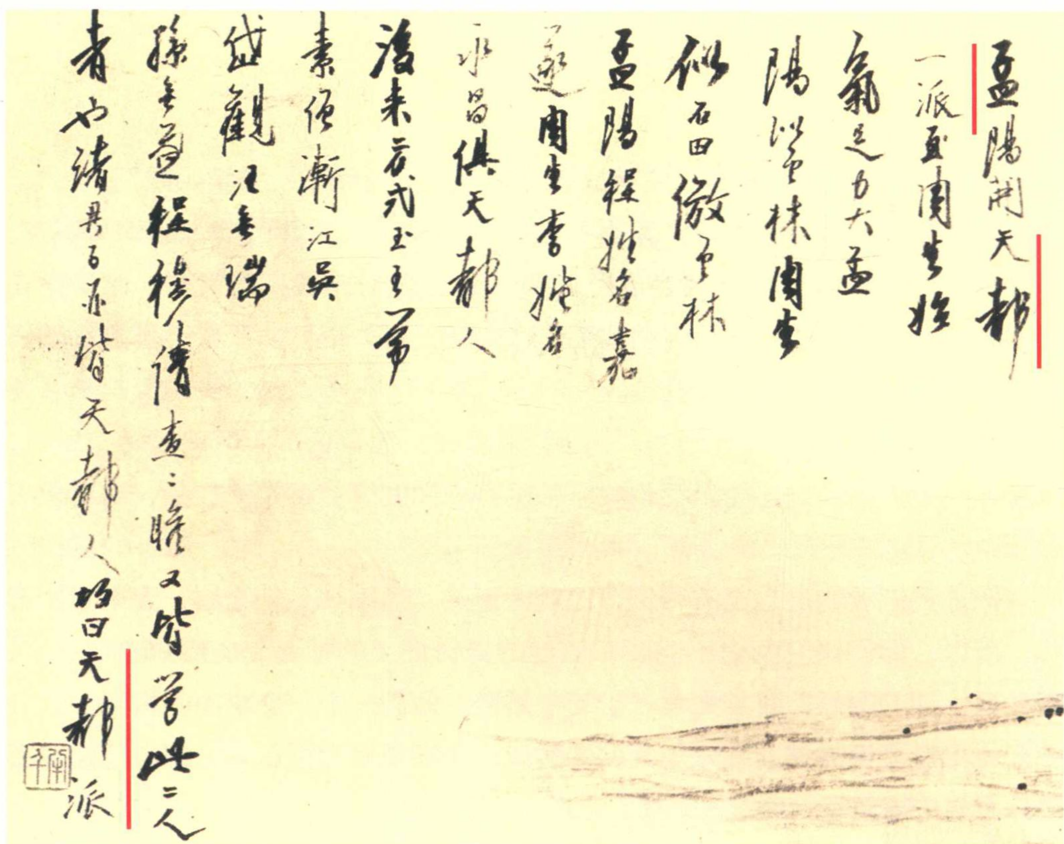


图6　龚贤论天都派（为最早提出黄山派之论）

《巨然存世画迹之比较研究》，因为他讨论“南宗三祖”，就是指董元、巨然等人。

这一卷后面还有很多题识，最重要的是下面一张的题语（图5），他画了这一段，几颗石头，几棵树，然后一座房子，这一段长题就说明了我为什么会写出这篇论文来。大家一起念，很重要！

孟阳开天都一派，至周生始气足力大。孟阳似云林，周生似石田仿云林。孟阳程姓，名嘉遂，周生李姓，名永昌，俱天都人。后来方式玉、王□（尊？）素、僧渐江、吴岱观、汪无瑞、孙无逸、程穆倩、查二瞻，又皆学此二人者也，诸君子亦皆天都人，故曰天都派。（图6）

“天都派”就是“黄山派”，天都峰是黄山最高的山峰。我前后四次去过黄山，前三次爬到黄山的文殊院仰头看天都峰的一线天步道，腿就软了，所以就没有上去，到了第四次去才下决心，在山下住了一晚，睡足了，第二天登上去了。所以“天都派”这个名词就是“黄山派”的前身，但“黄山派”到近代画史才开始为人熟悉，没想到龚贤就有论“天都派”的论调。所以，我一看到这

张画，就觉得这张画很重要，它首次在画史上论“天都派”（“黄山派”）。

我们知道，在龚贤之前，董其昌是中国书画史上重要的美术史家和画家，如果他生活在现代，他一定会是很重要的书画史家、书画鉴定家，但是生在十六世纪到十七世纪，那个时候他都这么用功。我的记忆力不好，董其昌的研究大约都是在三四十年以前做的。我记得，他有一次听说某个收藏家有一张王维的画，他就千里派人去把这一张画借来研究，他有这种研究的精神。所以，将来你们要研究画史，要多看多读，哪里有与你的研究相关的作品，要尽量去看原作，不要只是看“婚纱照”（照片或画册）。

刚才我们看的是龚贤的原迹，他题识里的“孟阳”是程嘉燧，大家都知道他。所以，你们研究画史不但要知道他的身份证上的姓名，还要知道他的字、号，我上课的时候，时常先考“孟阳”是谁，他们一个一个拿出手机来搜索一下。比如说今天看黄宾虹先生画展的时候，他们都没有把作品的纪年写在展览卡片上，应该要写，免得人家查，这是顺便讲一下。

龚贤提到的程嘉燧、李永昌都是天都人，都是黄山的，后来的方式玉、王□素，这个字不知道是什么字，到现在我也不清楚那个到底是什么字。因为长城不是一天造成的，靠大家累积起来，我现在提出疑问，将来你们有人会继续解决。“僧渐江、吴岱观、汪无瑞、孙无逸、程穆倩、查二瞻”，“程穆倩”是程邃，“查二瞻”就是查士标，“诸君子亦皆天都人，故曰天都派”。

新安的崛起与“前新安派”

“前新安派”是我提出来的。吴其贞最有名的书是《书画记》，他是一个买卖书画的商人，可是他学识也很强，鉴赏力也很高，而且很勤奋，所以留下了《书画记》，这个《书画记》很值得研究。下面这一段是吴其贞《书画记》里面的文字，他讲到：“忆昔我徽之盛，莫如休、歙二县，而雅俗之分在于古玩之有无，故不惜重值争而收入。时四方货玩者闻风奔至，行商于外者搜寻而归，因此所得甚多。”吴其贞本身就是安徽人，皖南人，黄宾虹是他的同乡。他说徽商遍行天下，他们很善于经营，赚了很多钱，就有收藏家产生，读书风气也很盛，商人们把子女教育好了，以后从事科举考试又做官，慢慢提高文化水平。所以，那时候收藏家很多，“行商于外者搜寻而归，因此所得甚多”。

黄宾虹也讲了这个新安地区，他在《渐江大师事迹佚闻》里面有一段文字，你们一起念：

新安处万山之中……晋唐以来，中原荐绅之家，避乱而居，与文人学士之宦游而至者……于是文教日兴，风化益美。宋元明清，近千余岁，陵谷变迁，未受兵革。书籍碑版、金石书画之藏度，至明弘、嘉，搜罗宏富，家弦户诵，虽吴越文物之盛，无以逾之。

他说，到了明朝的弘治、嘉靖年间，很多人家里都有收藏，虽然“吴越”（江苏苏州及浙江地区）文物之盛，“无以逾之”。所以，可以见得徽商变成很重要的收藏家，这个是很重要的。有了收藏，当地的画家就崛起，没有看过好画的，不容易产生重要的画家。

近代人汪世清是一个很好的学者。他本是科学家，也是安徽人，可是后来他注重家乡的文物考据，作了很多书画的研究，他编得《渐江资料集》中有一篇文章就提到：“新安，古郡名，唐为歙州，宋为徽州，明为徽州府，辖歙、休宁、绩溪、黟、祁门、婺源等六县。……新安的经济和文化，到明万历间都已趋于极盛。”在明末之前，到了刚才《书画记》的作者吴其贞的时代，有了很多收藏家，所以吴其贞到处坐船拜访收藏家，去买卖古董。董其昌以及其他的画家，有时候也在买卖，也交易。

好，现在我要讲为什么创“前新安派”这个名词。中国绘画史上本来没有“前新安派”的说法，但是任何一个派别必有初、中、晚三个阶段，一般所谓“新安画派”、“新安四大家”或者“海阳四大家”，都以中期的渐江为初祖，民国《歙县志》中的《江韬传》即称他为“新安派初祖”，和查士标、孙逸、汪之瑞为“新安四大家”，但这些人都和董其昌有关。

但是龚贤认为“新安四大家”之外还有吴岱观、程邃、方式玉等皆学程嘉燧、李永昌两人。新安派的健将都是渐江时代那些画家，可是把程嘉燧和李永昌两个人忘记了，所以把新安这一批来自“天都”的画家合称为“天都派”，实际上就是“黄山画派”。程嘉燧、李流芳、李永昌和萧云从等不包括在“新安派”里面，本人把他们统称为“前新安派”，因为他们都早于渐江。

这是我画的一个地图（图7），画的是江南地区，上方是一条弯弯曲曲的长江，长江以南就是杭州和富春江、新安江。所以，新安是在这个地区的西南方。太湖流域有苏州、嘉兴、松江、嘉定等，北有扬州、南京，西有芜湖，每个地区都有不同的画家在那里活动，他们有的并不是生在那里。比如说查士标在扬

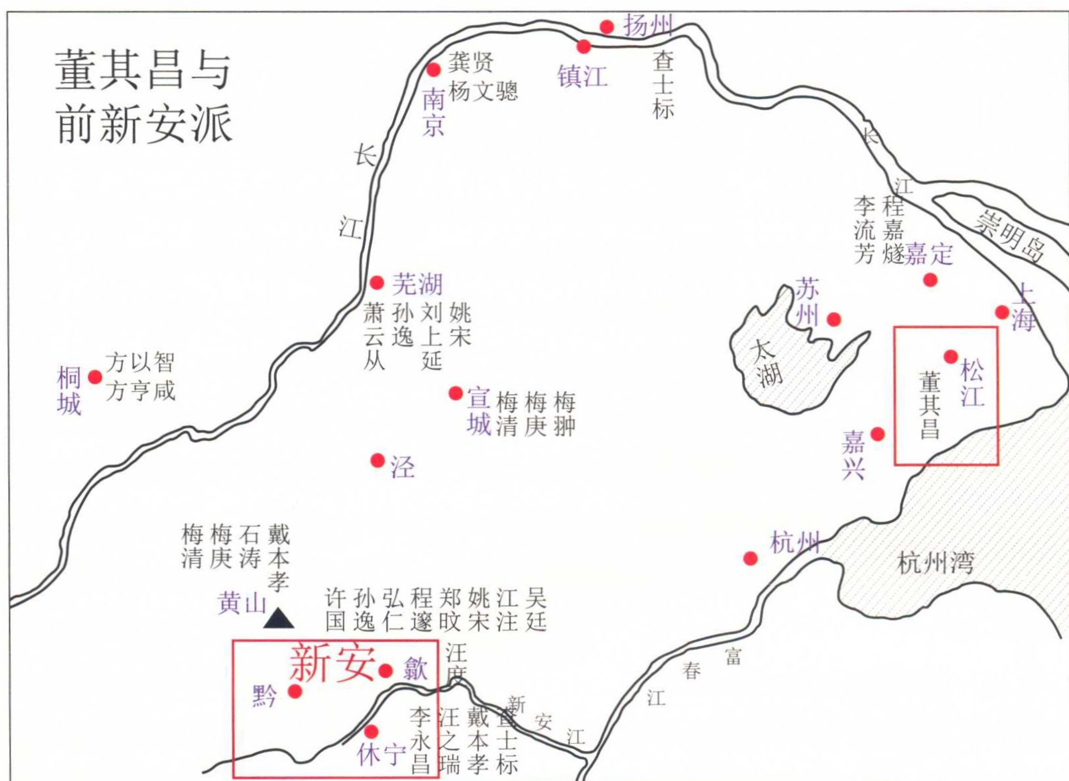


图7 董其昌与“前新安派”地理关系图（傅申先生绘制）

州下面，可是他是安徽人，他后来住在扬州，杨文骢和龚贤都活动在南京，嘉定有程嘉燧和李流芳，松江有董其昌。杭州那时候反而跟新安派没有关系，所以我就没有列画家。而歙县附近有吴廷、江注、姚宋、郑旼、程邃、弘仁、孙逸、许国等。在黄山地区，有梅清、梅庚、梅翀，梅清和梅庚是兄弟。下面有李永昌、汪之瑞、戴本孝、查士标，再下面是休宁附近。在长江的西边，有个桐城，安徽的桐城，有方以智，因为刚才有方式玉、方亨咸，所以我特别在这个地方加进去。这个区域其实不是很大，北以长江为界，南方以富春江和新安江为界，黄山在南边，苏州是在这个地区的东边的中央位置。所以，我在以前的书里曾经把这个地区叫做“中国画的眼睛地区”，因为整个形状像眼睛，太湖就像眼珠一样。所以，这是中国画自元代以来出现画家最多的地区。

在“前新安派”之前就有一些安徽画家了，你看浙派有两个画家，汪肇、朱邦（图 8）都是安徽人，都画得很好，很优秀的画家。詹景凤也是安徽人（图 9）。詹景凤这个人，我们讨论《画说》作者问题的时候，也有人提出詹景凤很有见解，其实在那个时代有一些共同的趋势，研究中国画派、画史等等，注意南宗、北宗。杨明时（图 10），大家可能不太熟悉，但杨明时是一个很重要的人，也是安徽人。



图8　明　朱邦《雪江卖鱼图》 安徽博物院藏



图9 明 詹景凤《柳汀春涨图》安徽博物院藏

董其昌与“前新安派”

董其昌属新安派之前的松江派，现在要怎么样把他们联系起来。新安处于万山之中，晋唐以来，中原缙绅之家避乱而居。因为它是山区，所以有战争的时候他们很安定。你看中国从1949年以来，安定了这几十年，现在可以说是康雍乾盛世的再现。所以，只要没有战乱，中国人很勤奋，就崛起。

下面看董其昌和新安派的人际关系。在万历己丑（1589）年，那时候才十六世纪，十六世纪后期，一个安徽人叫许国，他也是十六世纪的人，在1600年前过世。他受命为会试的主考官，董其昌、陶望龄举进士，董其昌为第二名，从此董其昌对他执弟子礼。董其昌的老师就是许国，董其昌又和许国的二子交好，又多次前往歙县和休宁，并曾登黄山。我们知道，近现代张大千和张善孖就带了很笨重的照相机去三登黄山，董其昌在300年前就登过黄山。

吴廷，这个人跟董其昌是非常要好的关系。他大约生于1555年，这个年代是我考出来的，大概是那几年，董其昌也是1555年生的，因为他和董其昌非常要好，所以我定吴廷的生年为董其昌前后。董其昌是1636年去世的，吴廷在1626年还有记录，但不知道究竟哪一年去世的。吴廷的字叫用卿，号江村，他是溪南人，精于鉴赏，购藏甚富，收藏很好。董其昌的收藏往往得之于吴廷，吴廷跟他的哥哥经营一个古董店，他自己从南到北在船上到处拜访收藏家，在收藏家那收古董、卖古董，或者是交换古董，所以董其昌很多很好的作品都是从他手里转过来的。两人于万历十八年（1590）相交于北京，一生以书画交往



图10
明　杨明时
《仿石田山水图轴》
安徽博物院藏

三四十年。所以，古董商对于收藏家起了大的作用。将来一定有人会研究拍卖行对书画史研究的帮助，因为过去很多画藏在私人手里，都没有好好发表，可是流入市场的时候，拍卖公司为了替他们挣钱，为了他们自己公司的利益，就出很精美的图录。我们读书的时候根本就没有好画册，珂罗版也印得模模糊糊，现在到处都是彩色版，精印。大陆几百家拍卖公司，有的台湾收藏家也时常收到他们的图录，他们的书架都被压弯了。图录里面随便翻翻也有很多资料。以前我研究张大千的时候，那时已经开始有影印机了，我到处搜图片，都用影印机收资料，结果印出来都是黑白的，彩色的太贵。现在你看贵重的书，图片都印得很精美，这些拍卖图录对于你们收集资料非常有帮助，所以将来总有人会写拍卖公司对近代书画史研究的贡献。

好，现在再提出一些人，吴希元。他是董其昌同时代的人，去世比董其昌早。吴希元号新宇，就是吴新宇，将来你们研究董其昌的鉴藏，他时常会出现。他是吴廷的族兄，同一族的，巨富鉴赏家。收藏家一定要有多余的钱财才能变成收藏家。另外一个吴桢，字周生，董其昌、陈继儒都是他的朋友，他喜欢法书名画。还有一个程季白，也是安徽人，跟董其昌、陈继儒、李日华互通藏品。还有一个吴怀贤，也富收藏，董其昌在万历三十七年（1607）游黄山的时候，居住在他家里两个月，两个月当然要付一点费用，但不是真正的费用，而是为其收藏品题跋。住在人家家里，人家有收藏的东西，你是一个大鉴赏家，当然要题一题，也与他交换藏品，董其昌喜欢的画或者是收藏家吴怀贤喜欢的画，互相交换也可以，以画易画。

查士标是书画史上大家所知道的董其昌的追随者（图 11），因为查士标的书法很明显是学董其昌的。这张查士标的画，上面有题字，大家一起读：“董华亭称子久画，常以《晴峦暖翠》为第一，余二十年前曾见之，追拟其意，然自为位置不能有肖也。”这是查士标在扬州画的。他是安徽人，可是住在扬州，跟董其昌比较近了，所以会有一些关系。

现在讲龚贤和董其昌之间的关系。龚贤是 1618 年生的，那时候董其昌还在，董其昌 1636 年才去世，所以董其昌去世的时候龚贤才 19 岁。因为要讲“岁”，中国人称“岁”都是生下来就是一岁。我再补充一点，西方人写中国美术史的时候，也很严谨，他们用中国的方法称“岁”的时候，一定要多加一年。现在龚贤讲的“吾生及见董华亭”，“董华亭”就是董其昌，“晚年酷爱两贵州”，“两贵州”是谁？一位是杨文骢，字龙友，他的生卒年是 1596 年到 1646 年，



图11　清　查士标《拟子久晴峦暖翠图轴》 安徽博物院藏

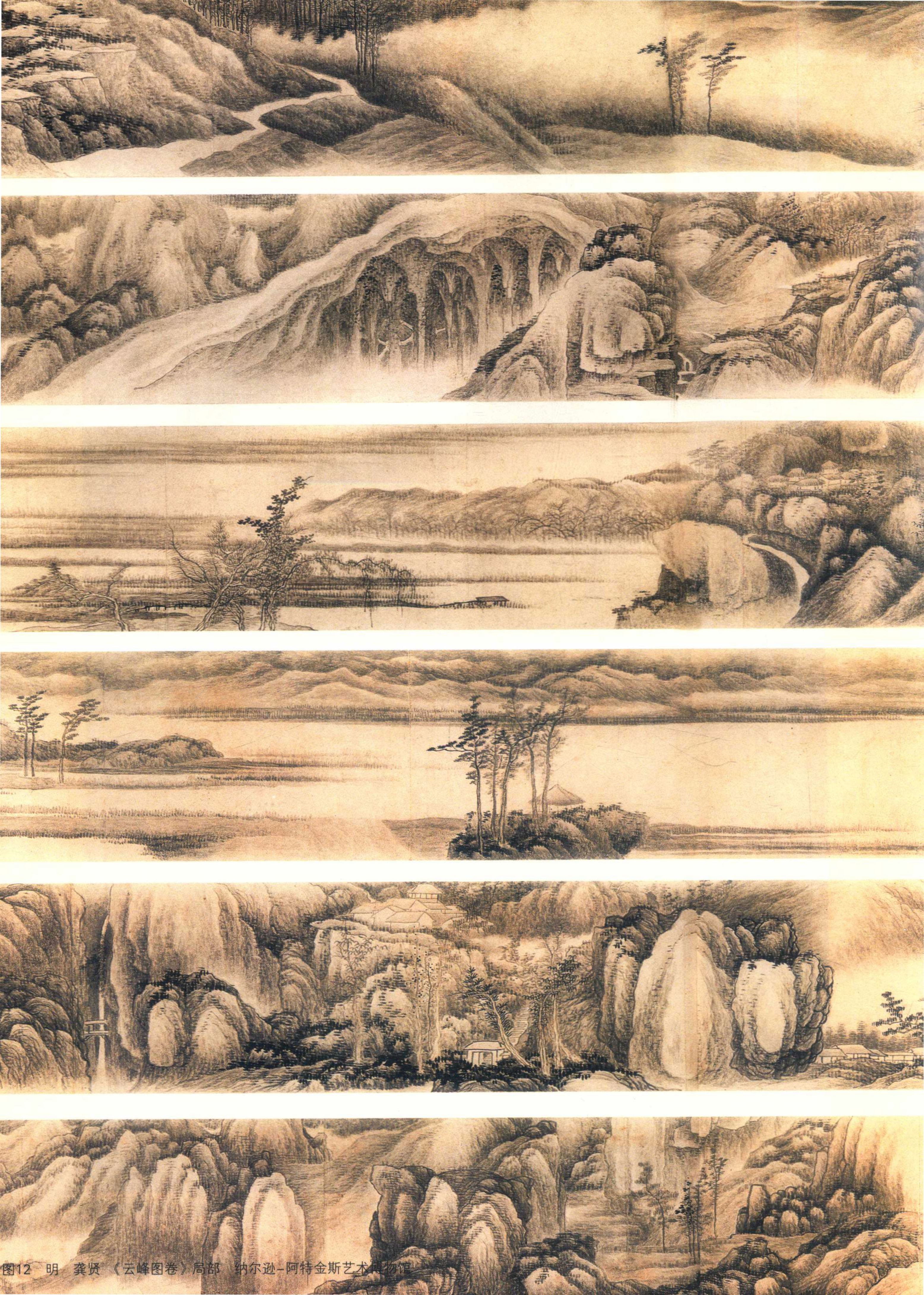


图12　明　龚贤　《云峰图卷》局部　纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆

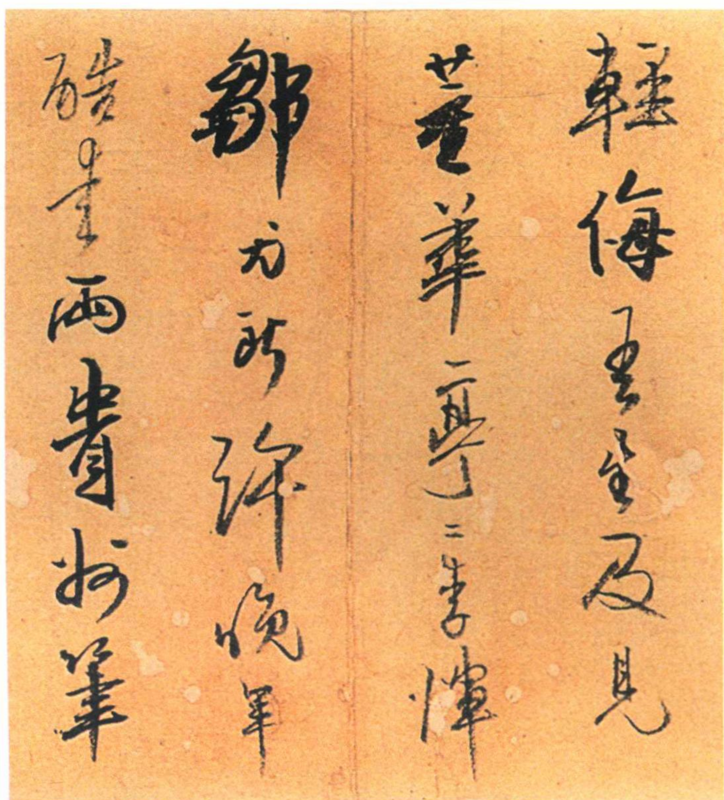


图13
龚贤《云峰图》(1674)
款题："……吾生及见董华亭，二李恽邹尤所许，晚年酷爱两贵州……"(见出金陵派与松江派之间的关系)

他是董其昌的追随者，贵州人，住在金陵（南京）。另一位是马士英，也是贵州人。第三条是："余少年时与龙友同师董华亭故也。"要是不见到这一条的话，从不会想到龚贤是董其昌的学生，这是他自己讲的，有了这个关系，所以我才会有今天这篇文章把他们串连在一起。

好，现在看画。龚贤的《云峰图卷》(图 12)，是美国堪萨斯城纳尔逊博物馆的收藏品。纳尔逊博物馆曾经在西方第一次办过龚贤展览，出了一本小小的、黑白的展览图录，很多很好的作品都印在里面。纳尔逊博物馆为什么要办龚贤的展览，因为馆长很喜欢他的画，收藏了这卷精品。这卷是 1674 年画的，因为最后三行款题："甲寅（1674）清和月，半亩龚贤画并题。"这是千真万确的，而且很好的龚贤作品。

刚才那个长的龚贤的手卷，后面的长题就是这个，中间一小段我把它放大："吾生及见董华亭，二李恽邹尤所许，晚年酷爱两贵州。"(图 13)龚贤说我生下来还有机会看到董其昌，刚才还有一句说他是董其昌的学生，跟杨文骢同师，拜董其昌。"二李"就是李流芳和李永昌，"两贵州"是杨文骢和马士





图14
明　杨文骢
《仙人村坞图》
北京故宫博物院藏



图15　明　杨文骢《仙人村坞图》局部　北京故宫博物院藏



图16　明　龚贤《疏林茅屋图》局部　无锡博物院藏

英。董其昌的弟子杨文骢，就是龚贤的师兄了，他留下来的作品当然还不少（图 14）。但是，看它的树，最前面的一株树，你看双钩树干旁边点叶，树干白的，就像一棵菜心，一棵白菜从中间切开一样。图 14 这种画法跟龚贤的画有关系。

左边就是杨文骢的画（图 15），右边是龚贤的画（图 16），这种树法，树叶有点叶，有横点，有垂头点，介字点，都很像。所以龚贤刚才讲“晚年酷爱两贵州”，可见龚贤和杨文骢关系很密切，他们是董其昌门下的师兄弟。又是龚贤的画（图 17），还是与杨文骢那张画比较，你看像不像，两者对比，他们间的关系就可以看出来，不是同一个人画的，所以没那么像，但在别的画家那里看不到这样相似的画法。标准的龚贤，树叶比较浓重一点，留出来的空白树干，这是龚贤画的特色之一。



图17
明　龚贤
《挂帆沿壁图轴》
香港虚白斋藏

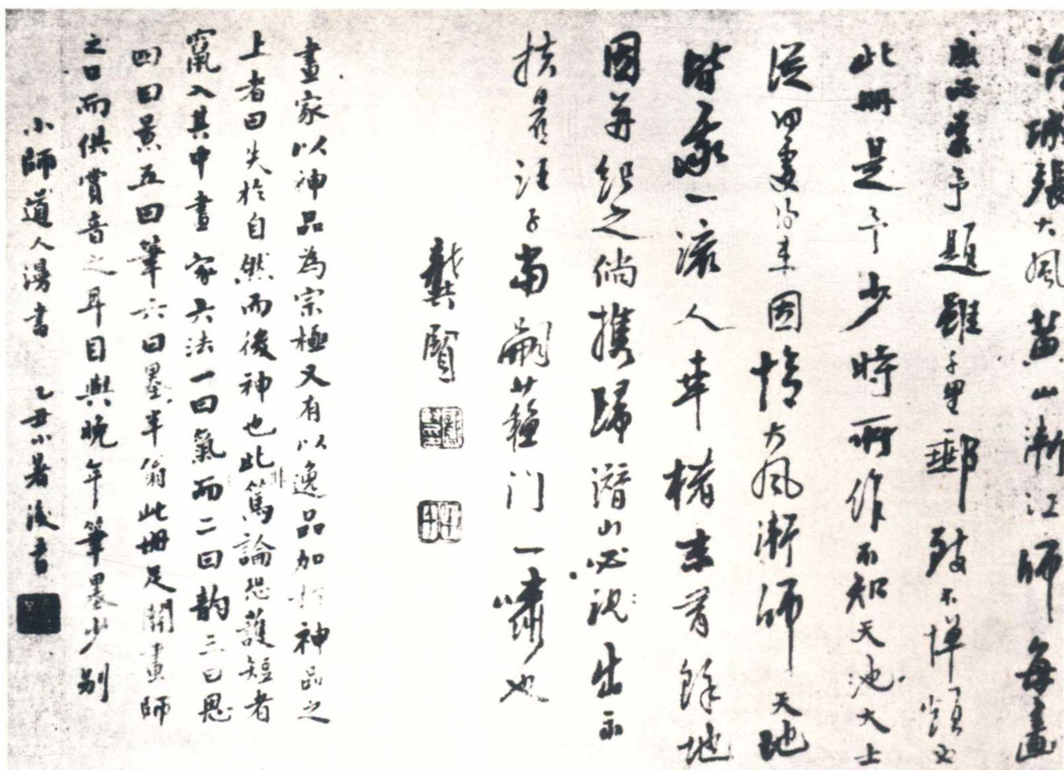


图18　龚贤《山水册》自题："冶城张大风，黄山渐江师，每画成必索予题，虽千里邮致，不惮烦也。此册是予少时所作，不知天池大士从何处得来。因忆大风、渐师、天池，皆我一流人，幸楮末有余地，因并纪之，倘携归潜山，必出示扶晨汪子，当嗣苏门一啸也。"（从此题，见出金陵派与黄山派间的关系）

龚贤与"前新安派"

我刚才用的局部的比较，就是标准的龚贤与杨文骢之间的关系，当然没有董其昌就没有杨文骢。从上面的讨论见出龚贤不仅早年师从董其昌，后来又受到师兄杨文骢的影响，足见金陵派与松江派之间的隐含关系。这是龚贤在画上的自题："冶城张大风，黄山渐江师，每画成必索予题。"（图 18）"冶城"指南京，黄山的渐江师，"每画成必索予题"，可见他们关系很密切，龚贤和渐江的关系就很明显地写出来了。不但是龚贤和渐江，而且还有张大风。张大风是谁？就是张风，也就是张大千"大风堂"名号的来源之一。张善孖和张大千两个人都很喜欢张大风的画，也曾造过张大风的假画，他们把张大风的画挂在家里，就取了"大风堂"的斋名。"大风堂"斋号当然也跟汉高祖《大风歌》有关系，但跟这个画家也有关系。



图19 清 查士标《仿子久松溪仙馆图轴》及局部款识 北京故宫博物院藏

“冶城张大风，黄山渐江师，每画成必索予题，虽千里邮致，不惮烦也。此册是予少时所作，不知天池大士从何处得来。因忆大风、渐师、天池，皆我一流人，幸楮末有余地，因并纪之，倘携归潜山，必出示扶晨汪子，当嗣苏门一啸也”，有些典故，我也不全明了。但是从这两行就知道，渐江、张大风和龚贤的关系。龚贤和张大风都是金陵派，但渐江是安徽派。

这幅山水是查士标的画（图 19），把画中的题跋放大，大家一起念一下：“仿一峰道人松溪仙馆图，为栩庵先生正。庚申长至月，邗上旅人查士标。”“邗上”就是扬州。这张画上面，右边有龚贤的题，两个人都有题跋，可见他们的关系非常密切，一个是金陵派的画家，一个是安徽派的画家。

再复习一下这两张画。这是谁画的呢？右边是龚贤，左边是程邃（图 20），刚才讲的程邃的画，他们有些关系。安徽前辈及前新安派的代表画家中，有很多小名头、小画家，你们慢慢要熟悉，像江必明的作品就很少看到，江益、吴家



图20　程邃《山水册之四》（左）与龚贤《深山草瓢图轴》（右）对比

凤、黄柱、曹堂、郑重的作品也很少，程嘉燧、李流芳、李永昌、萧云从，他们的作品比较多一点。

江必明的画很少见（图 21），江益也找到一张画（图 22）。黄柱的画也很少见（图 23），吴家凤是这样的（图 24），但和安徽派好像没有特别明显的关系，但是是那个时代的画。这是郑重（图 25）、曹堂（图 26）的画。李流芳（图 27）大家很熟悉，他的画流传很多，而且李流芳很多画是在西湖的船上画的，他喜欢坐游船。程嘉燧笔墨清浅，比较少，但格调非常高（图 28）。李永昌，大家也不熟悉，我作了这个研究才比较熟悉一点，李永昌的山水画就是这样（图 29）。跟渐江风格有点关系，但披麻皴和渐江的折带皴不同，李永昌自己题的这张画，他的书法跟董其昌有关系。李永昌还有一些作品，这张立轴与程嘉燧也有类似的地方（图 30）。

现在看李永昌的书法，这个书法一看就是学董其昌的（图 31）。李永昌的


图21 明 江必明《仿范宽青融新雪图轴》 安徽博物院藏


图22 明 江益《江墅回堤轴》 安徽博物院藏


图23 明 黄柱《高阁远眺图轴》 安徽博物院藏


图24 明 吴家凤《万木齐风图轴》 安徽博物院藏

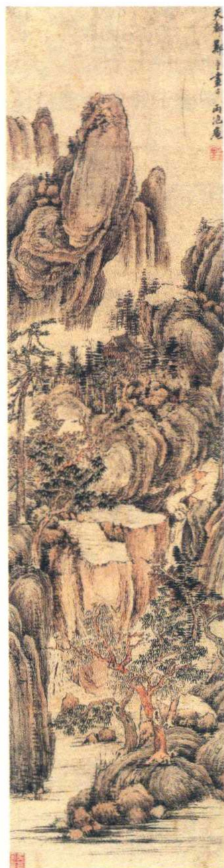

图25 明 郑重《云涧林壑图轴》 安徽博物院藏


图26 明 曹堂《仿黄鹤山樵山水图轴》 安徽博物院藏



图27
明　李流芳
《山林读书图轴》
安徽博物院藏

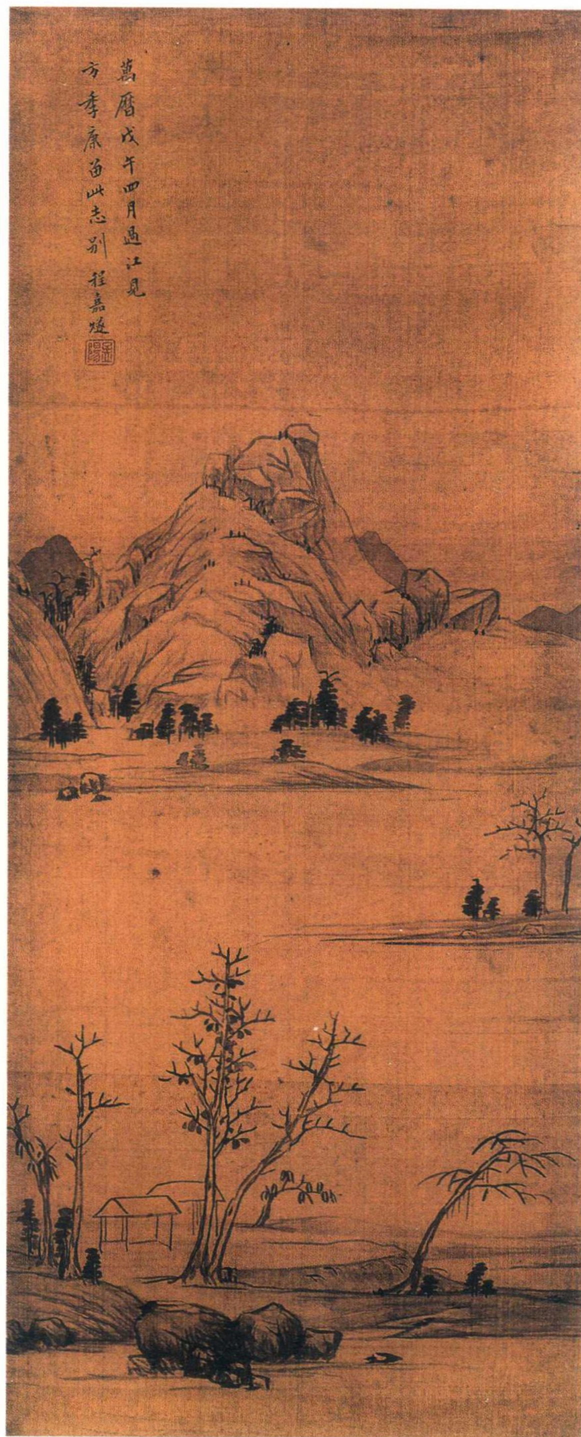


图28　明　程嘉燧　《远山古屋图轴》　安徽博物院藏



图29　明　李永昌　《春山亭子图轴》　安徽博物院藏



图30
明　李永昌
《策杖行吟图轴》
安徽博物院藏

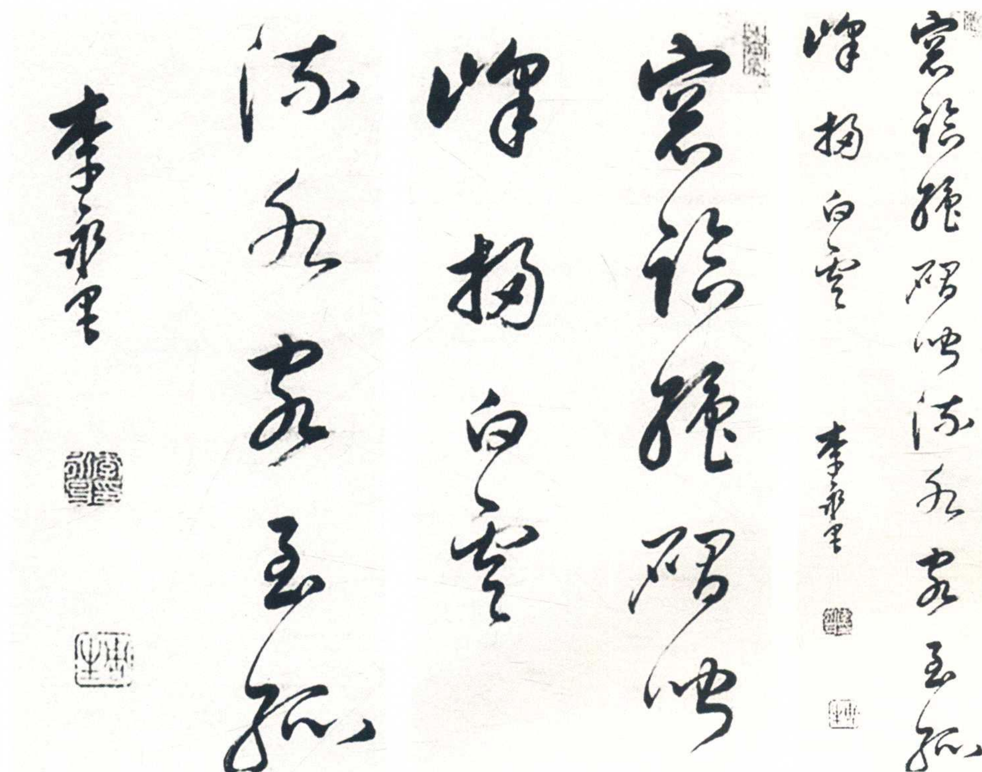


图31　明　李永昌《书法轴》

这个楷书题字也和董其昌的行楷有些关系（图32），还是很像的。上海博物馆收藏一个手卷，叫《冈陵图卷》（图33），是李永昌和好几个画家合作的，为一个朋友祝寿画的。你看李永昌的字，写得完全是董其昌的风格（图34），有没有注意，时常看董其昌题画，他的行气不是很直，都带一点斜向，很自然的斜。我最近题画有时候也会慢慢斜了，不知道是不是老年才会出现这样的习惯。汪度也是安徽人，这是《冈陵图》上面的题跋（图34），都是为一个名字叫生白的人画的。

这是乾隆时期一个书画家叫黄钺，最后一行“左君黄钺跋”（图35）。他说“新安派之尤者也”，为什么讲到“新安派之尤者”？“古有联吟而无联画”，就是你吟一两句，下面另外一个人接下去叫“联吟”，他说“无联画”，元朝画家或者是明朝画家很少几个画家你画一段我接下去画一段，他说，“此卷为吾乡诸老创格”，祝一个朋友叫李生白的人，刚才那个生白先生就是姓李，“祝李生白寿所作，笔墨逸澹，诚新安派之尤者也。按卷中五人，周生名最著，弟子亦多。

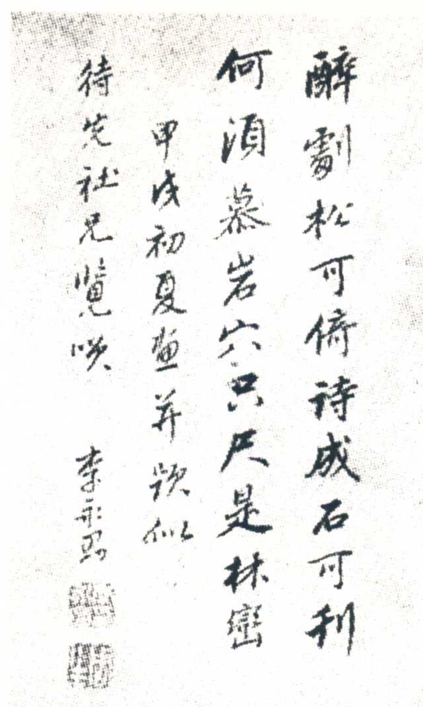


图32
明　李永昌
《松石图轴》及其款识
北京故宫博物院藏



图33　李永昌与渐江、孙逸、汪度、刘上延等人合作《冈陵图卷》局部　上海博物馆藏



图34 《冈陵图卷》后李永昌（左）、汪度（中）、刘上延（右）款识（书风皆似董其昌）

图35 黄钺《冈陵图卷》后题跋

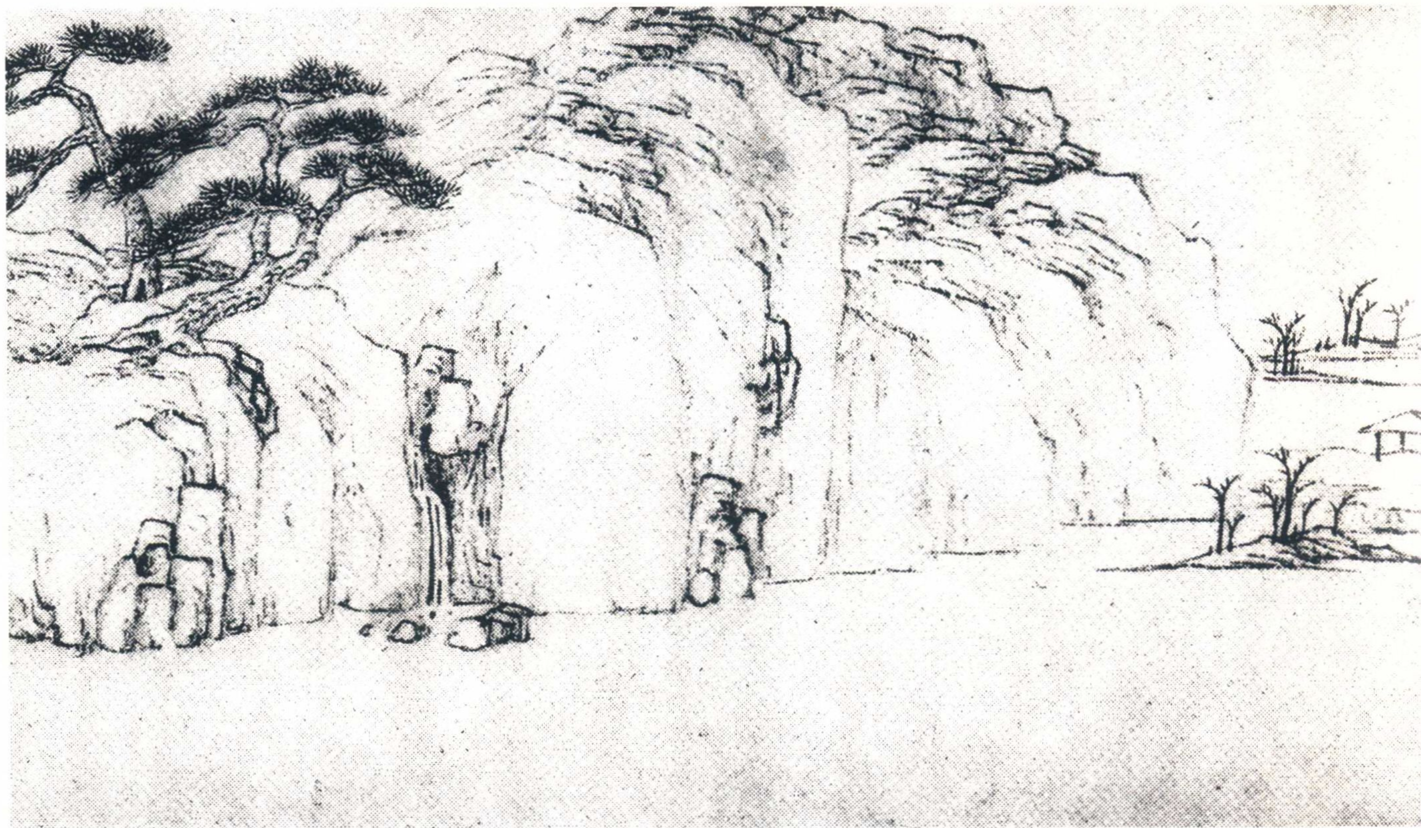
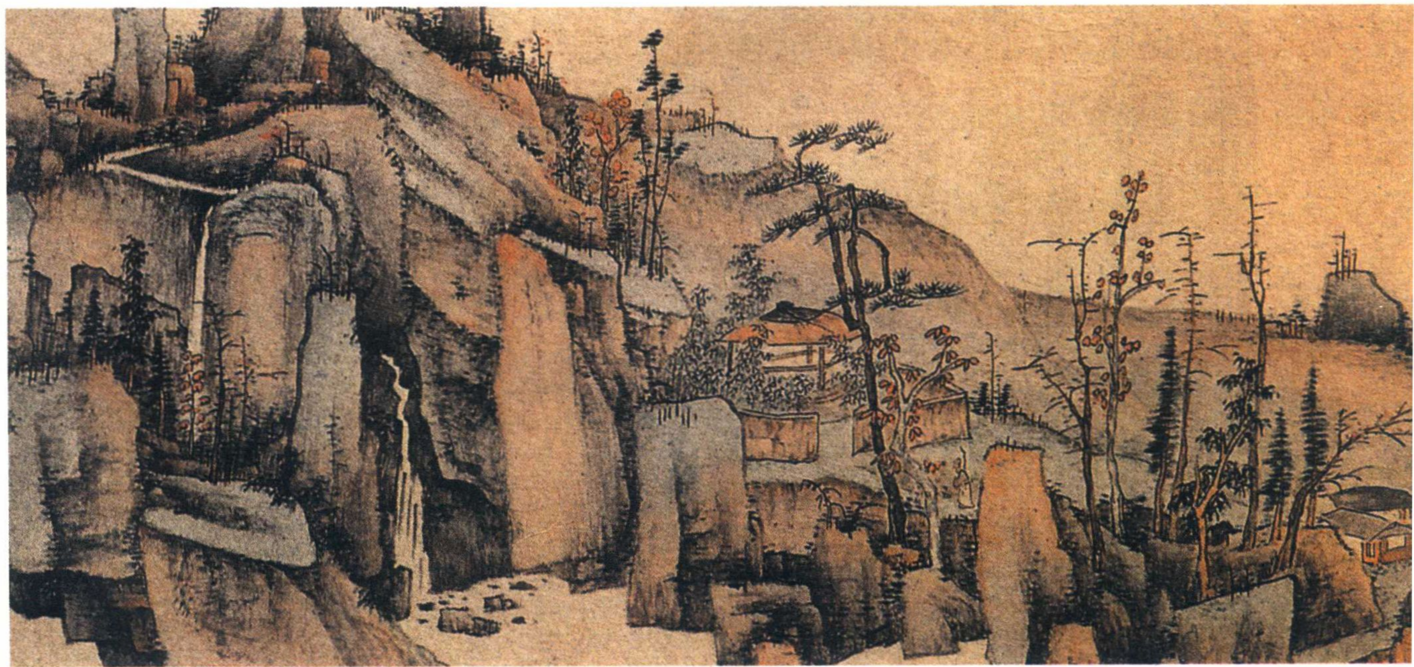


图36 清 渐江等人绘《冈陵图卷》局部 上海博物馆藏



新安四家之汪无端即其高足，汪度者岂其弟子欤，抑无端族人欤，然不可考。刘上延，字宾仲，新安人，流寓芜湖”。很多新安人有钱了都要到别的城市住，芜湖就在新安附近，属于安徽。接下来“书画仿董香光，后即为其代笔”，他说刘上延这个人是董其昌的代笔者，刘上延这个人很少听到，我记得启功先生有一篇文章是《董其昌书画代笔人考》，不知道有没有包括这个人，我想他应该知道这个人。刘上延为董其昌代笔，这是十八世纪黄钺的一个题跋。而我们看刘上延的书法，确实和董其昌相近，所以他可以偶然替董其昌代笔。

再看看另外两个安徽画家，孙逸、江韬，江韬就是渐江。渐江的画也有风格发展的不同时期，左面一张是渐江画的《冈陵图》部分（图 36），你看早期的这个山，与一般的渐江不一样，只有最右边那个亭子、亭台有点像倪云林，那个比较高一点的山还是用比较传统的披麻皴，而且孙逸和渐江两个人题字都是学董其昌的，所以我为什么说董其昌与“前新安派”有些关系。

还有一个安徽画家叫萧云从，这个萧云从是一个很能干的画家，这一卷《云台疏树图》（图 37）和渐江特别像，渐江曾学画于萧云从。有时候我都弄不清楚，一个老师，晚年反而学他学生的画，是互相影响还是怎么样，不太清楚。书画史上曾经有父亲为了让儿子早一点成名，替儿子代笔，像马远、马麟，就是这个情形。还有另外一个人米芾，他有誉儿癖，每每称赞他的儿子，到处夸

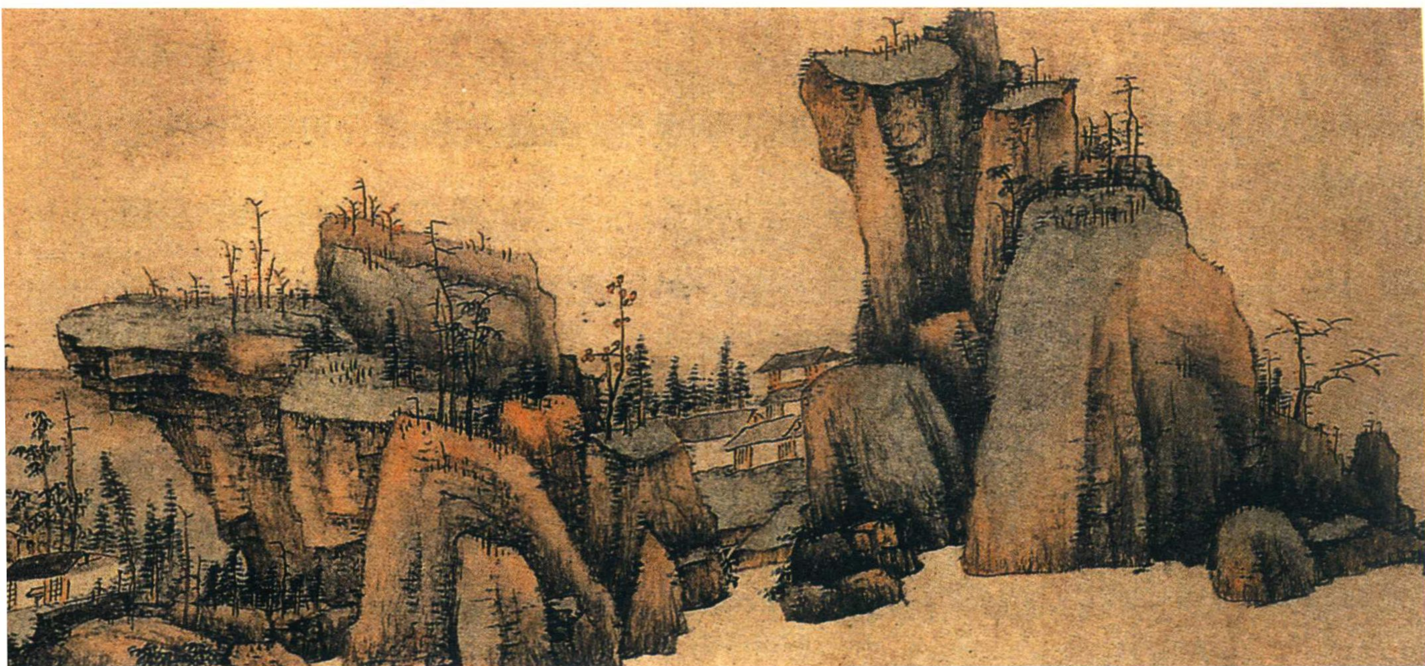


图37 明 萧云从《云台疏树图卷》局部 上海博物馆藏

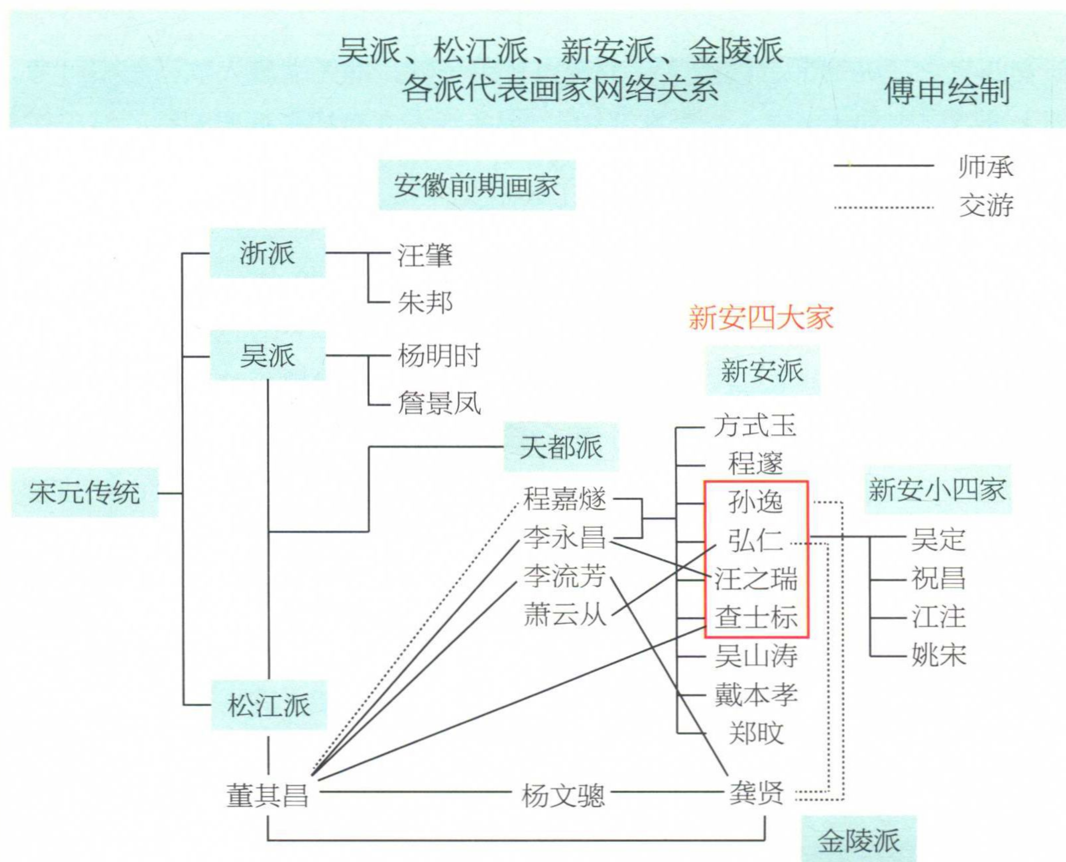


图38　吴派、松江派、新安派、金陵派各派代表画家网络关系（傅申先生绘制）

赞他的儿子，希望他的儿子早一点成名，好像也有时候在自己的画上签上儿子的名字。你看这张《云台疏树图卷》的局部，它是彩色的，当然渐江是很少有彩色的画，大部分都是水墨，但是这个亭台、皴法、树法、苔点等都很像渐江，画得很好。

这个图表是吴派、松江派、新安派、金陵派各派代表画家的网络关系（图38）。那个框框下面是安徽前期的画家，汪肇、朱邦、杨明时、詹景凤等，左边有浙派、吴派、松江派，他们都是从宋元的传统出来的。松江派有董其昌，而当吴派和松江派结合起来又有一个天都派，天都派是谁呢？就是刚才龚贤讲的程嘉燧、李永昌、李流芳、萧云从等人，那龚贤是从董其昌和杨文骢再到他，最后变成金陵派。而新安派的几大家，往下看，有方式玉、程邃，最有名的就是“新安四大家”孙逸、渐江、汪之瑞、查士标，还有吴山涛、戴本孝、郑旼，这些画家都是黄宾虹先生的同乡，他也研究新安派画家，所以黄宾虹先生对家乡的画家很熟悉。

新安派有“前新安派”，当然也有后来的正宗新安派，“新安小四家”就是吴定、祝昌、江注、姚宋，这几个人里面吴定的画很少，祝昌偶然见之，江注好像是渐江的侄子，姚宋画得很好，都很像渐江。

附论一：渐江《晓江风便图卷》双胞问题

渐江的《晓江风便图卷》（图 39）有双胞问题，这是美国纽约的一个收藏家犹太人 Crawford 收藏的，他的中文名字是顾洛阜，顾恺之的“顾”，洛阳的“洛”，曲阜的“阜”。因为这个犹太人后来常年住在纽约，他本来是一个收藏西方古书的收藏家，后来转而收藏了很多中国画。郭熙的《树色平远图》就是他所收藏的，黄庭坚的书法《廉颇蔺相如卷》也是他的收藏，收藏很好。我的朋友江兆申曾经给顾洛阜刻了两个收藏印，江兆申很得意，他说我的印都盖在顾洛阜收藏的郭熙、黄庭坚作品上了。因为顾洛阜常年住在纽约，后来他就将这些书画捐给了大都会博物馆。顾洛阜先生很大方，而且他的公寓不是很大，不是很豪华，但他做了一个特制的柜子，一层层抽屉里都是中国书画。中国书画就是收藏起来方便，不像西洋画，一张画一个框子，一个展览下来卖不掉的话，自己家里都摆不下。中国画是一卷一卷的，古人雅集的时候，每个人带个手卷都可随身放在袖子里面。

顺便讲一下中国流动的艺术品，流动展览的艺术品是手卷，还有扇子。那些文人雅士到了夏天，人手一扇，我的是黄宾虹画的，你的是齐白石画的，他的是张大千画的，要是一个小名家画的好像就不好意思拿出来。所以，这个扇子，尤其是每年夏天到来的时候，很多画家的扇子就卖得很好。当然折扇在明代就有了，再早出土的扇子上面没有画，明朝淮安墓里面出了几把折扇，纸张都非常漂亮，洒金或者其他样子，到后来扇子上面慢慢有书画，一书一画。明代人扇子用久了，后来的收藏家舍不得用了，就拆下装裱起来。扇子都是空心插上扇骨的，在左右两端宽的扇柄上贴浆糊，只要把两头宽的地方卸下来，扇面就出来了。然后一书一画裱起来，有的上下裱，有的分开裱，所以很多成扇就装裱成了册页。但是成扇这个名字也不能乱用，成扇是连扇柄、扇骨的。扇骨也很讲究，有各种材料，有很名贵的木料做的，也有象牙柄的，上面还有请名家雕刻的。所以，扇子就变成现在女人的手提包一样，成了有钱人可以随身携带并用来炫耀身份的东西。为什么名家的扇子越卖越多，就像有的女人家里，柜子里面有几十个、上百个提包一样，扇子也是，每一个收藏家家里有几百把



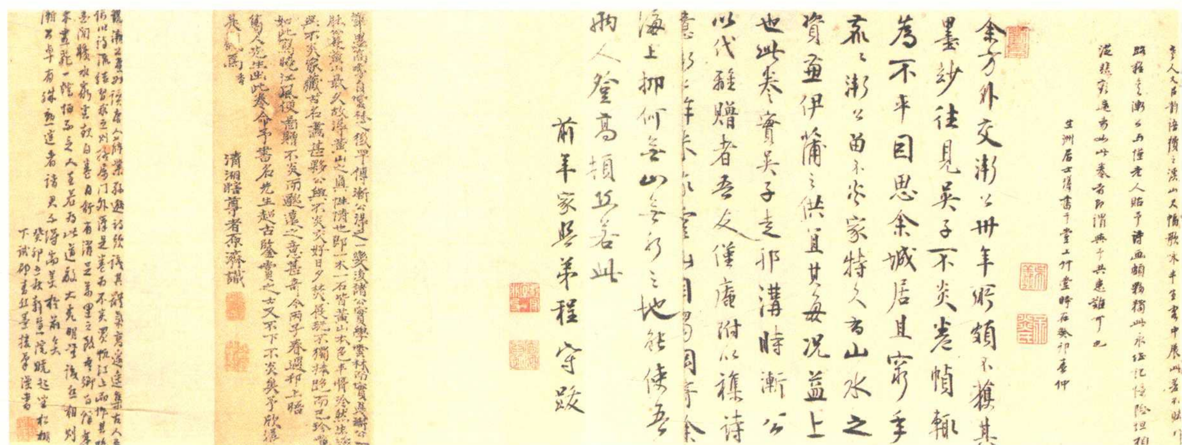
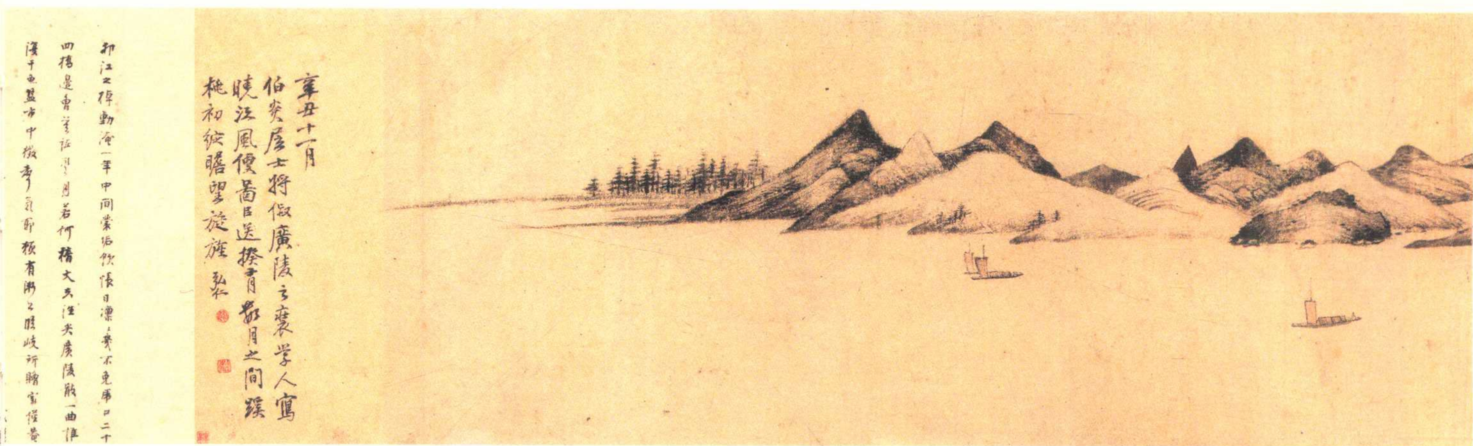




图39
渐江《晓江风便图卷》局部对比
上图为真迹（安徽博物院藏）
下图为伪作（顾洛阜旧藏）





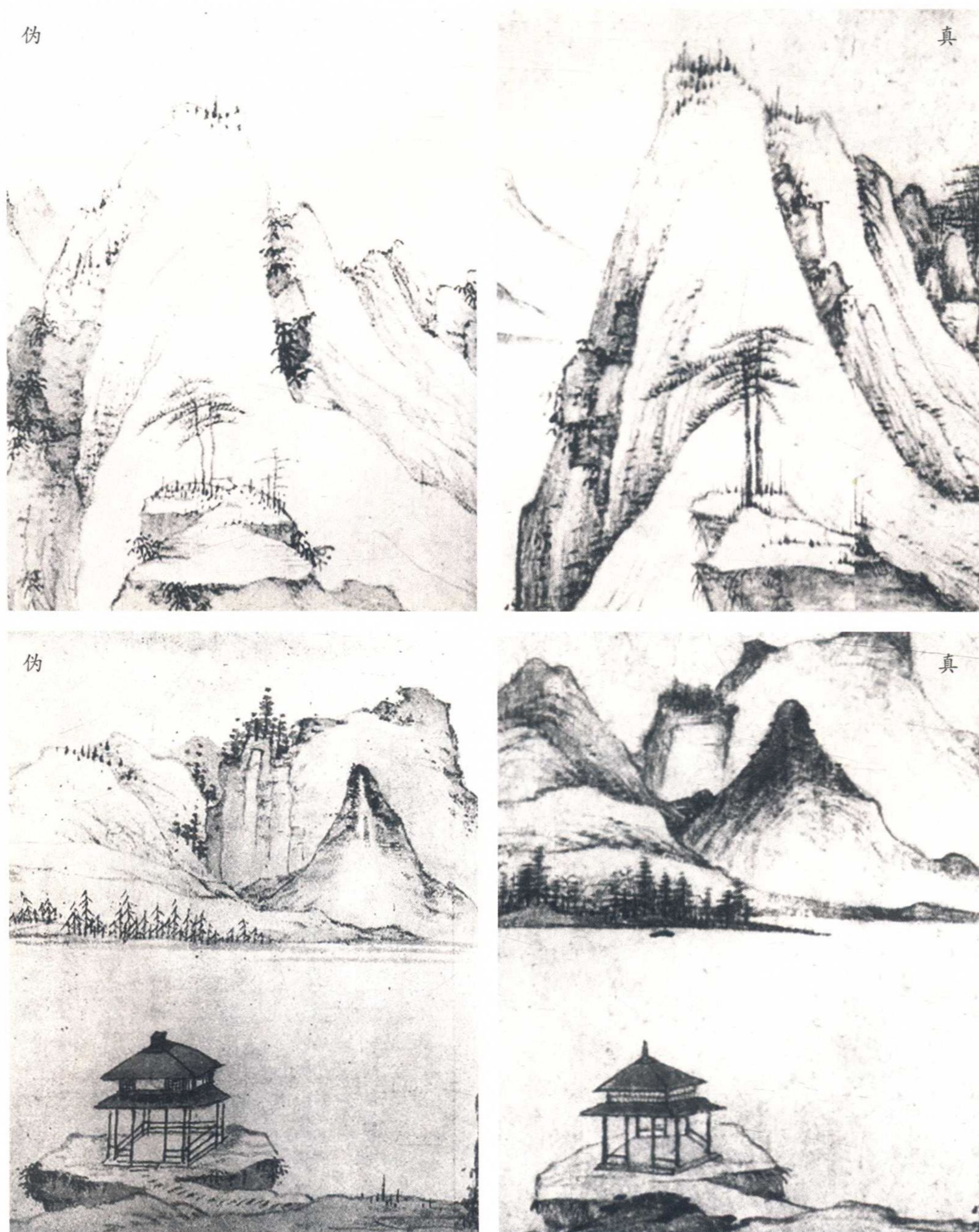


图40 《晓江风便图》真伪对比

扇子，每年都要换，甚至每天都要换。

刚才是要讲这个卷子的双胞问题，你们看上下这两图就是双胞，同一个构图，但不是一模一样的，构图在细节上还是有所差异（图 40）。这是《晓江风便图卷》后面一段的题跋。这个渐江的题跋，一个是题在手卷的后面，中间有几段比较一下，大同小异。顾洛阜收藏的这件是假的，我当初看到就认为是假的，后来才看到这个真的，比较下临得不是很像。下图的题跋是真的本子上的（图 41）：“辛丑十一月，伯炎居士将俶广陵之装，学人写晓江风便图以送。”所以他这张画的名字，画家已经起了，是《晓江风便图》，就不会是别的画名。有很多画，画家自己没有题上图名的话，这个收藏家可以叫这个名字，那个收藏家又可能叫另一个名字，会有这种情况，不同的名字可能是同一张画，但这张画画家已经题明了。安徽博物院藏本上的字与渐江其他的字比，也应该是真的。

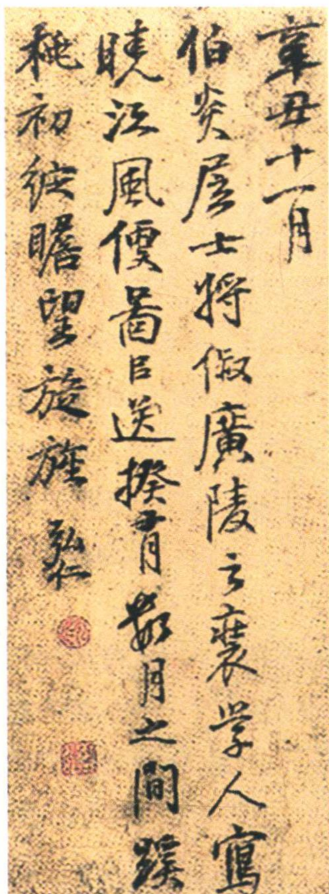


图41 《晓江风便图》真迹上之渐江款识



图42 清　程邃 《深竹幽居图》 安徽博物院藏

附论二：程邃展品问题

再讲一下程邃，因为澳门艺术博物馆每一两年都向上海博物馆或者北京故宫博物院借很好的画，办有主题性的展览，有一次就把新安派画家的作品都借去了，展品里面有一件程邃的画（图 42）我认为有问题，我认为是假的。程邃有这样的风格，很多干笔的皴法，上面讲过苔点，但这个点，我也认为有问题，虽不能确定百分之百是假的，但他这个苔点的章法实在太乱了，好像你们浙江附近山头上的茶树一样。真的作品还比较有规律一点，假的到处乱点。

主持人：双胞问题通过画面的比照看得出来，像现在有些画家那种流水线就没办法了，都是真迹，八件就八件都是真的，但水平很差。这个是刚才从画面的角度比照得出来的。

附论三：龚贤的两张立轴问题

傅　申：下面还要讲一个小问题。大家都知道龚贤是明遗民，因此台北“故宫博物院”的龚贤画作也很少，原本只有一张，现在为什么增加到三张，我解释一下。承继清宫旧藏的台北“故宫博物院”，明末清初遗民画家的作品收藏特别薄弱，很少很少，石涛几乎也没有，也几乎没有龚贤的作品。有一册周亮工集名家山水册，其中有龚贤的《溪山疏树图》，这是一张“白龚”。

台北“故宫博物院”原本没有龚贤的立轴，下面的两张立轴，都跟我有关系。因为有一幅传为元代戴淳的《匡庐图》（图 43），这张画一直在元代戴淳名下，它是有纪年的，“延祐五年三月”，“登匡庐栖云阁为天锡作，钱塘戴淳”，有款有印。在画左的山腰还题了一首七绝，一看就是同一个人写的诗，同一个人的字。但是，戴淳的伪题出自清人之手，我一看这书法，接近王文治的风格，这画怎么会是元朝人，如果对龚贤有所研究的话，一看就知道是龚贤！就时代风格来看，也绝不是元人，而是明末清初。

我们来看看画。画里面的树，是树干部分留白，旁边有点叶树，点叶树有横点，往上像松树一样的，还有圆圈点的夹叶树，这些在龚贤画谱里面都有，一看树就知道这是龚贤的树，如果元朝人就有这样的树，那龚贤就成为不了龚贤，他的画就不具原创性。而且，元朝所有的画里面都没有这样的风格，再加上他的款（图 44），一看就是清朝王文治一类的书法，所以书画都不对。树叶的画法，龚贤画谱里面有平头点、介字点、松针点、夹叶点，那



图43
元　戴淳（传）
《匡庐图》
台北“故宫博物院”藏

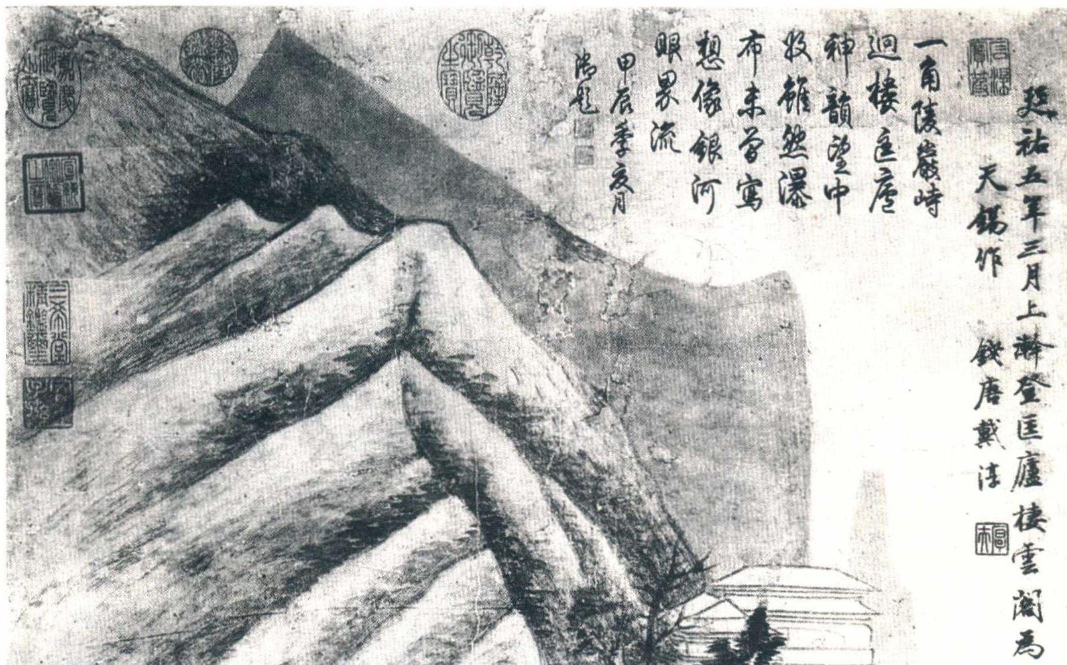


图44 《匡庐图》上之戴淳款识

个圆圈的树叶，在龚贤的画谱里面都有。树干和树丛的安排，一看就是龚贤，龚贤画谱里面的山门、亭子形状和这张画里面一样，而且是立体的。这里经过山门还可以看到这个地坡连过去的地方，是同一个画法，也没有别的画家画这样的山门。

高居翰先生也曾收藏过一张龚贤的画，这张传为戴淳的画里面，有几个平顶的山头，在高居翰收藏的那件龚贤里面也有这个形状的山，这个山头造型是一样的。在元朝，再也找不到别的人画这样的山。这个《匡庐图》，有龚贤早期的风格特征，棱角分明，再加上题字的风格，我刚才讲了，是清朝人书法的风格。戴淳这个人和赵孟頫的时代很接近，赵孟頫和戴淳应该是有一些交往的，画上还有假的收藏印，你看张丑、项元汴这些人的收藏印很多。

现在再介绍台北“故宫博物院”的第二张龚贤《春山如沐图》(图45)，这张龚贤是我捐赠的。有一次在美国佳士得拍卖的时候，我看到这张画，有一点破烂，是从日本收来的，一看装裱就是日本来的，而且挂出的时间很多，所以画很旧。这张画下面有一堵石墙，左边有一些字，我看着字讲一下。1978年，我在耶鲁大学教书的时候得到这幅画，从比较陈旧的日本装裱来看，过去曾经在日本比较长的时间，后来回流，回到国际市场上去，不是回到中国。1980年，

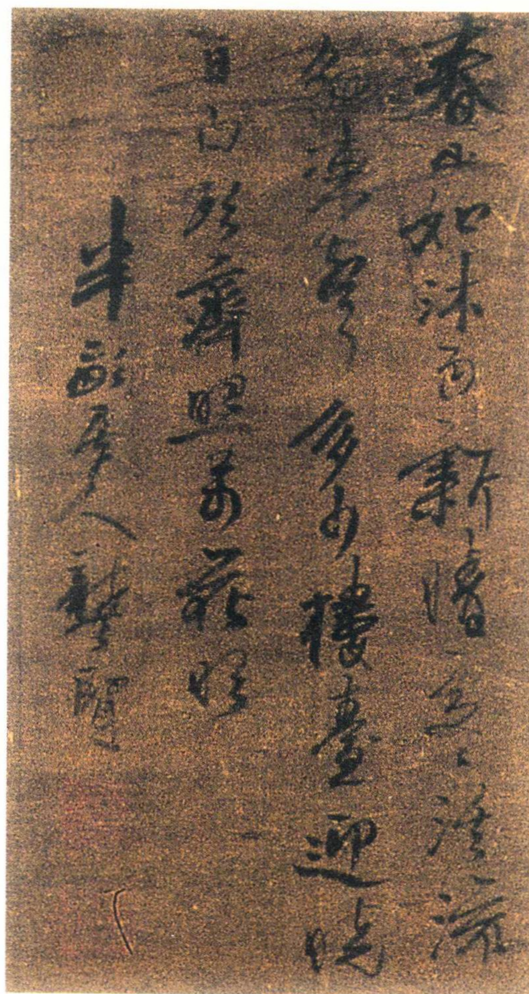




图45
清　龚贤
《春山如沐图》
台北“故宫博物院”藏
傅申先生捐赠

铃木敬编《中国绘画总合图录》，把欧美、东南亚公私收藏的主要绘画，编成几本图录，每一个图很小，但印的品质还可以。以后又有中国古代书画鉴定小组把中国各地机构收藏的古代书画编成二十几本，还有一个索引，所以很方便，里面的资料非常多。但是有一个，你们可能不注意的，就是很多手卷后面会有很多书法的资料，没有人好好整理。那个书法资料，要编一个索引的话，将来研究起来更方便。田洪先生最近在编一本关于王南屏的收藏的画册，他注意到很多长卷的题跋、画上的题跋都很重要，可是检索起来很困难。我说你赶快趁你编书的时候，就顺便编一个索引，将来方便人家找资料。

主持人：我插一句，这个项目我们学校已经组成项目组，马上准备开始。

傅　申：那太好了，很期待！以前我们研究古画，有福开森编的《历代著录画目》，可是研究书法就没有书法的索引。朱家溍先生访问美国的时候，我们在佛利尔美术馆相见，我说我想编中国著录书里面书法作品的索引，可是我个人才做了一小半，很费时，我没有那么多时间，中国人多，好办事，为什么不编呢？过了几年，他真的做出来了，但是他的序里面没有提到我的这个建议，今天我要公开一下，这本书的产生多多少少跟我有一点关系，现在我们研究古代的书法比较方便一点。

这幅龚贤我在 2009 年捐给台北“故宫博物院”。现在介绍一下这张画的局部。龚贤的画很多，但是有下面这个石头围墙的很少，围墙里面一片竹林，用竹子做的围墙，墙外路边有垂直的岸，有小桥，岸下面有一些大石头。这个是枯树，我一看当然是龚贤的，但是龚贤画这种围墙很少。小桥后面还有个曲篱，山门一样的，这个篱笆开了一个门，小路再进去，里面还有村落。山头部分的绫残破的最多，题字很好，是龚贤千真万确的字。所以，因为有一点残破，很多人都不太懂，我也捡了一个便宜买下来了。买了以后觉得台北“故宫博物院”缺少龚贤，就捐给台北“故宫博物院”了，当然也是因为台北“故宫博物院”养育了我。北京故宫博物院有一张 1669 年的龚贤山水，这张画跟这张画多多少少有一点相似，就是随便拿几张龚贤的画相比一下，也能看出它们在风格上的联系。

因此，从书法、画上各方面来看，这张绝对是龚贤的真迹，所以台北“故宫博物院”除了本来有的一幅小册页，现在又有两张立轴，这两张立轴都跟我有关系，本来一张是元朝画，我定为龚贤画，一张是我捐赠的。谢谢大家！

主持人：感谢傅申先生！今天以书画作品对照的方式谈到了董其昌、龚贤和前新安画派的关系，不知道诸位信了没有，反正我信了。今天的演讲，傅申先生通过丰富的图文材料，来梳理它们之间这种内在的联系。这种内在关系，听讲座的时候很容易清楚，但实际上傅申先生要经过非常多的努力，尤其是大量看画的基础上才能够找到蛛丝马迹，也就是说把本来似乎不相干的几个人，现在通过这样的条分缕析，最后找到内在的一种关系。

在大家提问之前，我先抛一个问题，因为龚贤谈到他师承的时候，有一首诗，大家还记得吗？里面提到了两位人物，我想问问傅申先生有没有更多的文献资料可以证明。就是里面讲到了"恽邹"，我的理解这个应该是恽向和邹之麟。

傅　申：对。

主持人：我不知道这方面有没有图文资料可以看出龚贤和"恽邹"之间的关系？

傅　申：恽向是恽南田的叔伯辈，他画山水比较多，不像恽南田画花卉，他的山水就是披麻皴这一类，他画的比较粗俗一点，但笔墨还不错。邹之麟曾经临过一个黄公望的《富春山居图卷》，将来我在浙大讲黄公望《富春山居图》的时候，就提到邹之麟的临本，我根据他的背临本，才知道前段烧掉的是什么样子。谢谢！谢谢毛教授。

主持人：因为今天的讲演题目或许之前都没有太多的涉及，所以通过傅申先生的研究，能够让我们看到历史上画派的流变，并不是像我们想的那样简单，有时候就是互相之间有影响，而且这种影响往往是一种内在的联系。刚才说了傅申先生昨天晚上两点才睡的，所以陆蓉之女士特别打电话来，要求我保护傅申先生，用"保护"这个字。我这里也提醒一下，傅先生的影响力很大，特别是鉴赏能力很强，但傅老师这样的年纪，实在经不起晚上一两点睡觉的状态。

傅　申：我顺便补充一点，一个画派就像一个人，其实是很复杂的，在中国有一位很有名的画家，叫叶浅予，因为叶浅予曾经和张大千是朋友，所以我研究张大千的时候也拜访过他。他自己很骄傲，他说你看我长得很英俊，是不是？确实是，他鼻梁挺挺的。他说我是有西域人的血统。很多人的父母外公有什么血统都不知道，所以纯种的血统很少，有各种各样的血统，在画派里面也有各种各样的血液流通。所以，我们不太注意，过去认为董其昌和新安画派好

像没什么关系，其实有很多关系。就是这样，谢谢大家！

主持人：好。再一次感谢傅申先生。我们也从中得到启发，并不在于是这样的课题给我们什么，而是通过课题，我们得到举一反三的一种研究能力。我们感谢傅申先生两次来我们学校的讲演！

傅　申：谢谢大家！

第八讲

书画船——中国文人的『流动画室』



傅 申：我的家乡在上海的浦东，浦东的傅家宅，那里也是傅雷、傅聪先生的老家。后来我的祖父、父亲搬到了新场北边的一个小乡镇——坦直乡。那个小镇只有一条街，沿着河，我家前门对着街上，后窗是河。屋后面是用柱子架起来的，下面停一条船，是船坞。对外的交通都是靠船，不论是到县城还是到新场或者周浦，都要坐船，所以那时我觉得出行总是要坐船。可能与我小时候的经验有关，后来我研究董其昌，就发现董其昌的很多作品都是在船上完成的。于是，我就想到这个宋代以来的名称——“书画船”。有些古董商也是坐船带着书画藏品四处去拜访收藏家、书画家，去兜售或者交换，那条船也叫“书画船”。当然追溯到更早，宋代的米芾就有“书画船”。

在全世界，“书画船”是中国书画家所特有的传统。中国地域广大，河流很长，支流很多，尤其在江南地区，交通都是靠天然河道和密如蛛网的运河。自绘画中心南移之后，书画家的交通以水路为主，而船的容积较大，能容纳书桌，也够稳定。中国幅员辽阔，在船上往往经旬，于是形塑出“书画船”的特殊传统，最早始于宋代米芾。介绍完“书画船”的相关形制，分以下部分切入话题：一、董其昌以前“书画船”上作品举例；二、董其昌为“书画船”的代表书画家；三、舟中行旅与书画创作及鉴赏的关系；四、董其昌之后仍继续此一传统；五、“水上山水”与“山中山水”的区别；六、结语。

隋、唐时期，大部分画家都在北方，江南地区比较少。到了明代，书画家集中在太湖流域、长江下游一带，福建、广东也有一些，北方相对来说比较少。而在南方，书画家的交通工具自然是要倚重“书画船”的。

关于“书画船”的形制，明代版画（图 1）中的当然是夸张了，一条船上都是卷轴册页等物，好像人坐的地方都没有了。

“书画船”的形制是很早就有的，顾恺之的《洛神图》中就有一条船（图 2）。当然，船主要是运输工具，不一定都是“书画船”，而顾恺之画的船上面是用画来装饰的。宋代的船，造得漂亮，画得也漂亮，《清明上河图》（图 3）里就有很多漂亮的大货船，这种运输船不一定是作为“书画船”。也有固定在花园里面不动的船，在江南的苏州一带，庭园里面有小湖，湖旁边有一个旱舫。为什么要造不动的船？看戏可能是一个原因，也可能是招待客人的地方，常题有“烟波画船”、“闹红一舸”等，在船上是别有情调的。船是非常舒服的一种交通工具，大一点的船在里面可以带书画用具。中国的水路交通很发达，很多送行饯别的图都与船有关。沈周的作品《京口送别图》（图 4），这种船的形制常在古

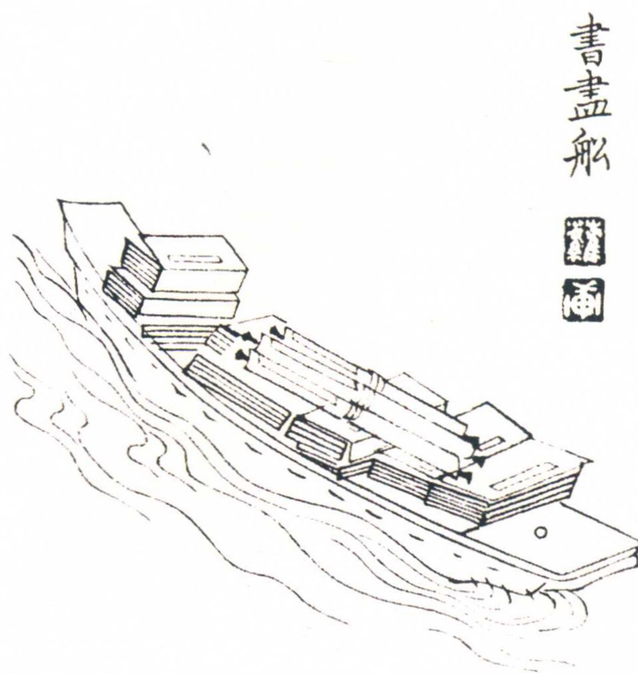


图1 明代版画中的“书画船”

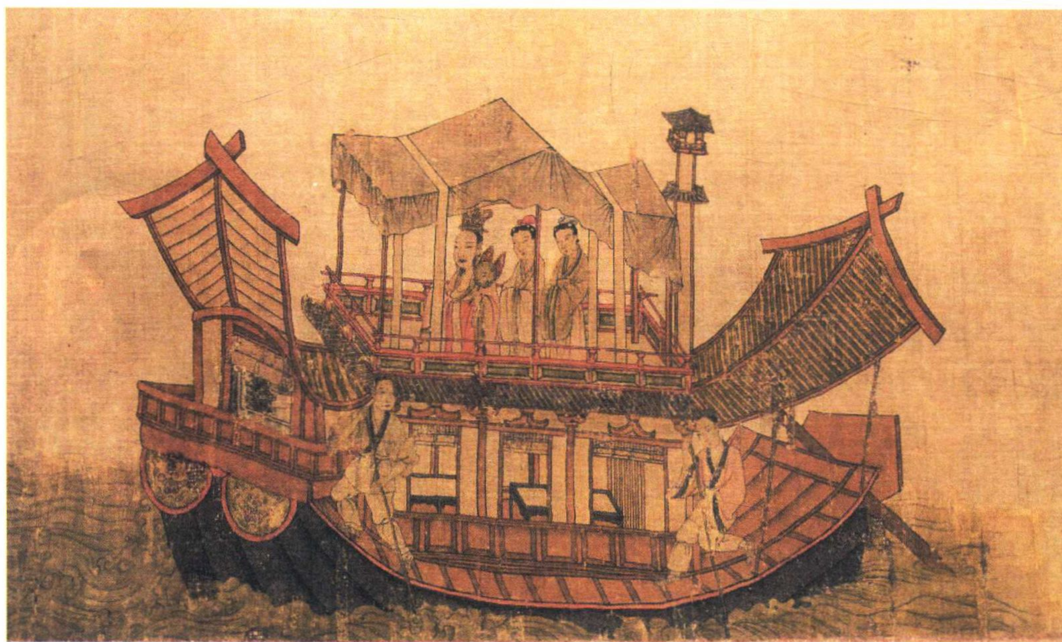


图2 顾恺之《洛神图》中的船

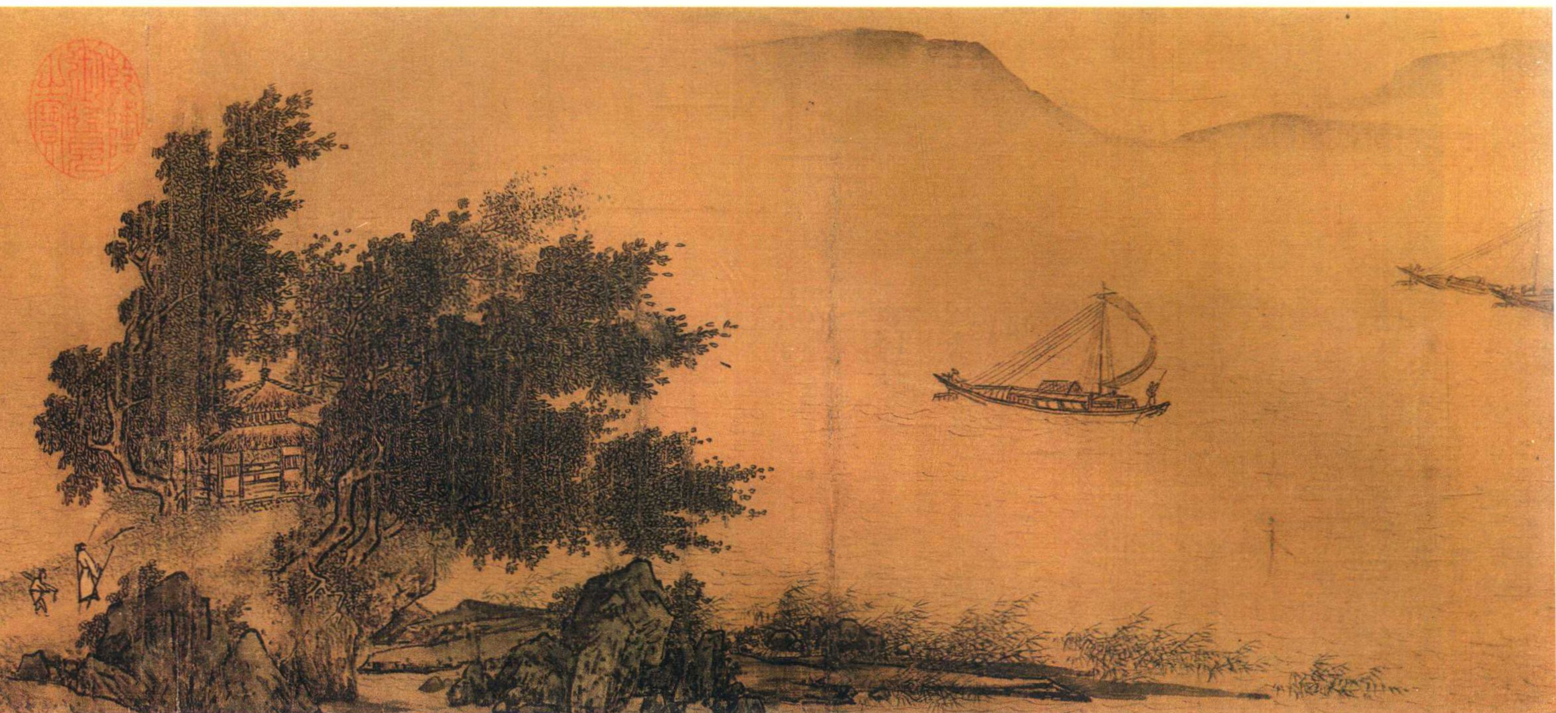


图3　宋　佚名　《远水扬帆图》　台北“故宫博物院”藏

画里面出现，大概与“书画船”的形制是相近的，虽然不是很写实的画，但大概可以看到船的形制。《京口送别图》里的船够大，可以摆桌子、摆文具，虽然不一定是沈周的真迹，但类似的题材在古代很多。在船里带笔墨纸砚，带书籍，读书、作诗、写字、画画，这是现在的交通工具没有办法替代的。关于这艘船的形制，陈继儒在《岩栖幽事》里写道：“住山须一小舟，朱栏碧幄，明棂短帆，舟中杂置图史鼎彝……”在船上可以做各种各样的活动，读书、会客等。这艘船“形如划船，底惟平，长可三丈”，是大船，可以容“宾主六人”，可以煮茶，有炉灶、有休息的地方。还有更小的船，一丈余。所以古时候做官的人，时常坐船去上任，或者到处去旅游。在古画里面，有描绘密密麻麻的船在城外停靠的图景。现在的交通都是靠汽车了，没有人可以在汽车里面画画，所以“书画船”是中国文化发展史上的一个很特殊的现象。清代徐扬的《姑苏繁华图》（图5）中画有各种各样的船，形制与明代沈周时期差不多，在船上可以创作。在一些画面中，文人在船上，中间有书桌，他可能在读书，旁边还摆了很多书、画、卷轴或砚台等；或者官员做官退休后一家人回乡，船中间还有桌子、笔墨、线装书（图6）。现在，颐和园昆明湖也还有石舫；嘉兴南湖中也保存了中国共产

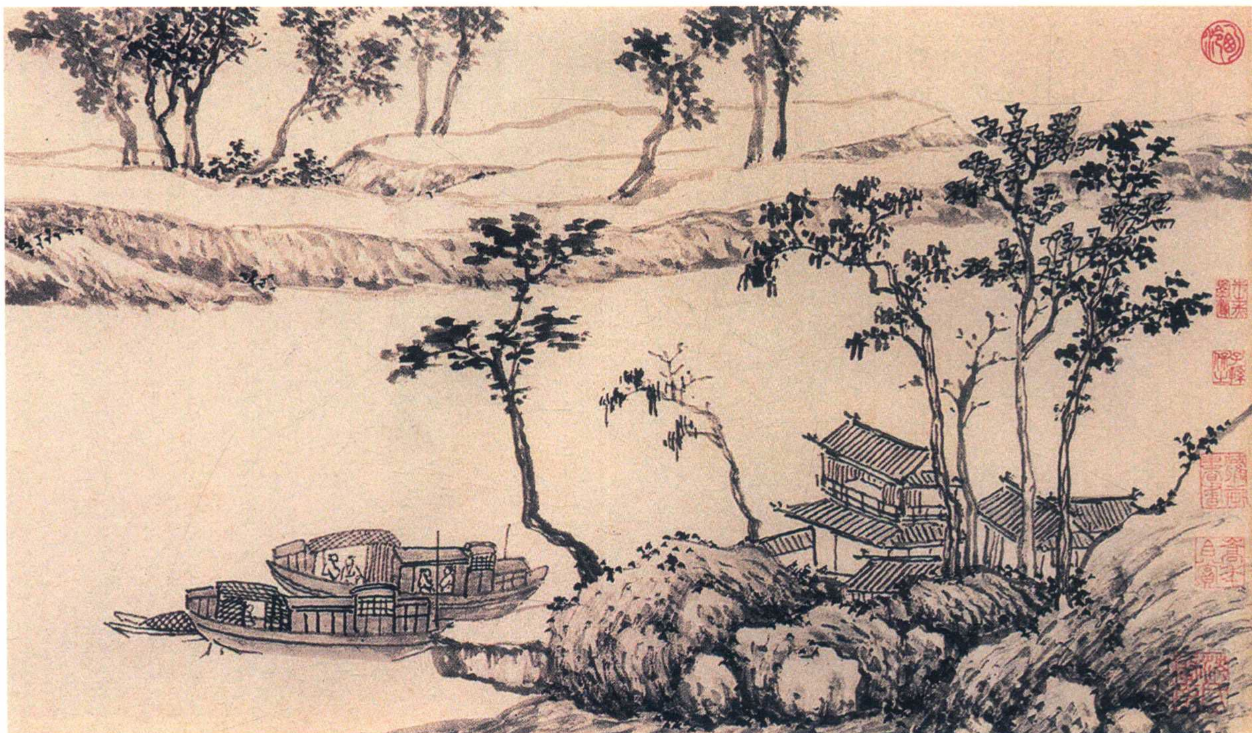


图4　明　沈周（传）《京口送别图》局部　上海博物馆藏

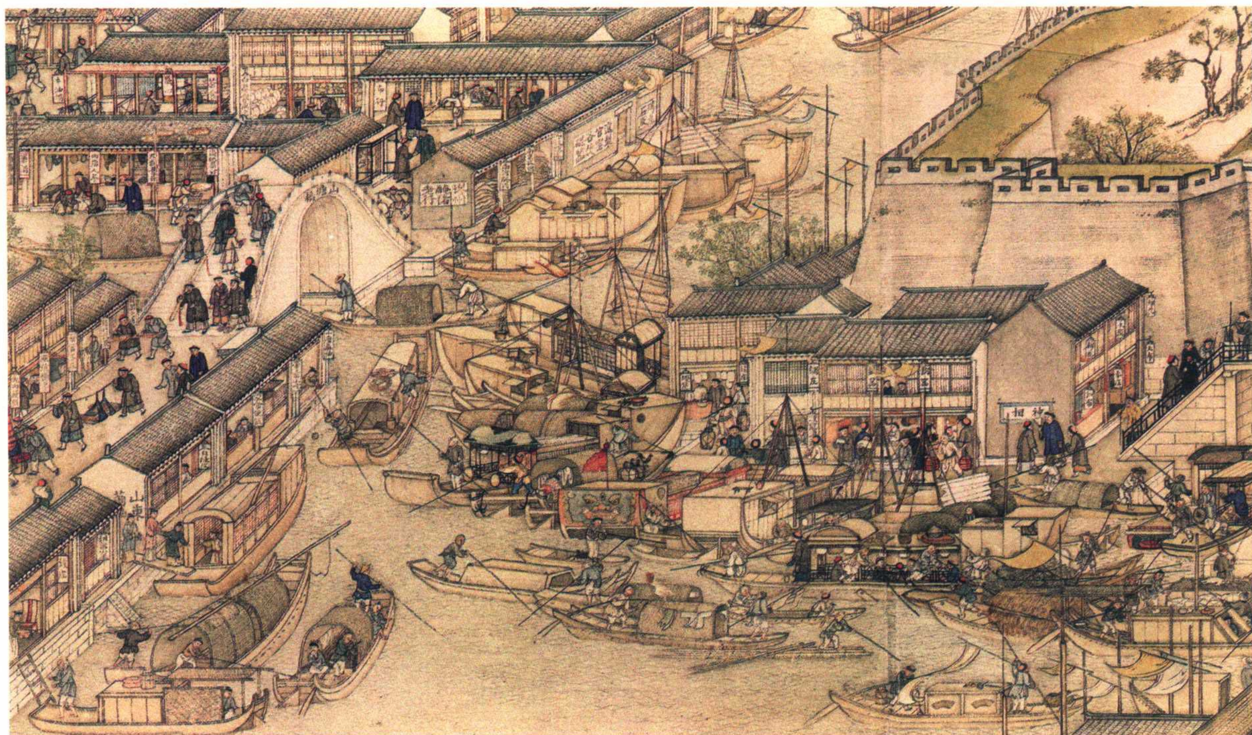


图5　清　徐扬《姑苏繁华图》局部　辽宁省博物馆藏



图6　船上所放物品

党"一大"开会的船；在杭州西湖的游船上，可以举办各种各样的活动……在西洋画中，印象派画家莫奈也有在船上画画的作品，但他与中国画家画山水、画风景就不大一样了。西洋画一般是定点的画法，中国的船则是可以流动的，所以特别适合画长卷，一个长卷是有时间性的。现代的船就不一样了，现代的船都是游客乘坐的，"书画船"的时代已经过去了，但是张大千曾经在上海前往四川的船上画画。1962 年，台北"故宫博物院"的国宝曾经搭了一条大军舰到美国去展览，这也算是现代形式的运书画的船。今天，大概不可能在飞机、汽车这样的交通工具上作画了，也许可以用硬笔速写。

一、董其昌以前"书画船"上作品举例

米芾的《虹县诗卷》，其中有"满船书画"四字，就是"书画船"了。米芾还有一件《吴江舟中诗卷》，藏于美国大都会博物馆，有"吴江舟中作"，是在船上写的，或者说至少这首诗是在船上作的。

"崇宁间元章为江淮发运，揭牌于行舸之上曰：'米家'书画船。"这是米家"书画船"的开始。黄庭坚的诗《戏赠米元章》中有："万里风帆水着天，麝煤鼠尾过年年。沧江静夜虹贯月，定是米家书画船。"又说"来往乘船，高揭匾额曰

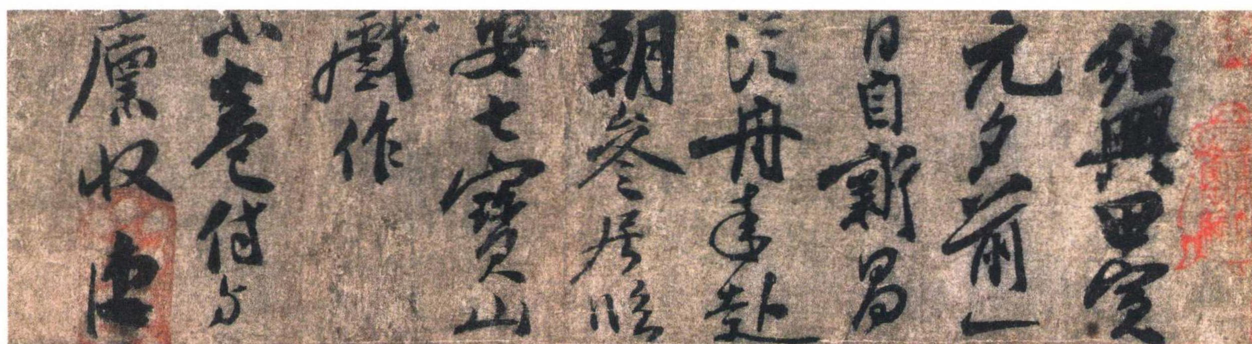


图7　宋　米友仁《远岫晴云图》 大阪市立美术馆藏

‘宝晋斋舫’”，就是米芾为他的船取的名字。米芾的书札也有写于“舟中烛下”的，这就是“书画船”了。有一件米芾题《兰亭序》的跋，有云：“舟对紫金避暑手装”，在船上对着紫金山题跋，或者在“宝晋斋舫”上装池题跋。他有款识“襄阳米芾审定真迹”，可证他在船上随身带着他的收藏，如《兰亭序》等墨迹。

苏轼的《赤壁赋》，当然是因为赤壁之游才写的一件作品，“泛舟游于赤壁之下”，“相与枕藉乎舟中，不知东方之既白”。所以在船上这些文人的活动很多。米友仁是米芾的儿子，画云山，其景致很多都是坐在船上看到的。手卷好比一个移动的胶卷，一面走一面看，西洋画里面是没有的。《远岫晴云图》（图 7）上题有“元晖戏作”，上面有题跋“绍兴甲寅元夕前一日，自新昌泛舟来赴朝参”。这张画是不是在船上画的不是很重要，但我们可以知道，古时候的旅行大多是靠船，许多山水画是画舟中所见。而船有不同形制，北宋后期有一幅画陶渊明《归去来辞卷》的作品，画中有“舟摇摇以轻飏，风飘飘而吹衣”的形象，也是画坐船旅行。船是主要交通工具，文人可以在上面写字、画画、作诗。

李氏《潇湘卧游图卷》（图 8）在日本，只知道是姓李的画家所画。古时候认为是李公麟，乾隆皇帝收藏过，画的也是船上所见的景致。有一件《兰亭序》，曾经被赵孟坚收藏，其真迹已经不知道在哪里了。有一次他带着这件《兰亭序》在船上，风浪翻舟，水不是很深，他就立在水里高高举起这件《兰亭序》说：“《兰亭》在此，其他都不重要！”他坐的船，当然也是“书画船”，是把自己的收藏随身携带。原文是：“赵子固舟过升山，风浪漂舟，子固立水中手持《兰亭》曰至宝在此，余物不足关矣。”赵孟頫的《兰亭十三跋》（图 9），被烧过了，现在收藏于日本。好在烧之前有个刻帖，完整的文字是：“余北行三十二日，秋冬之间而多南风，船窗晴暖，时对兰亭，信可乐也，七日书。”此跋后面还有鲜于枢的题跋——鲜于枢和赵孟頫都在元初三大书家之列，他比赵孟頫年纪还大一点。这件也是“舟中书”，在船上写的。《兰亭十三跋》里还有一段“廿八日济州南待闸题”。运河南北水位不一样，要过水闸，不是每条船来了都可以过，要等很多船一起才放水，就像现在过三峡大坝也是一样。等待要很多时间，在船上又不像在家里，没有访客，所以就读书、写字、画画、作诗。

《清江浦闸图》右边有王铎的书法，题曰：“崇祯十七年三月，舟次清江浦仿晋法。”就是在清江浦这个地方，也是写于船上。李流芳曾在大运河上的一个闸口作诗：“济河五十闸，闸水不濡轨。一闸走一日，守闸如守鬼。十里置一闸，蓄水如蓄髓……闸河舟中戏效长庆体。”效白居易的诗。就是讲在船上走大运河



图8　宋　李氏　《潇湘卧游图》（局部）　东京国立博物馆藏





图10　元　钱选　《归去来辞图卷》局部　大都会博物馆藏

要花很多时间，文人在船上做什么呢？就会做这些事情。

赵孟頫家在太湖南岸的吴兴，他要北上做官，也需要经过很多水路，都是要坐船的，《兰亭十三跋》就是在船上写的。有一次我们在赵孟頫的家乡湖州开会，在路上看到运河，赵孟頫的那条船当年可能也经过这些运河，当然河岸两侧的房子已经不一样了。赵孟頫的前辈，比较年长的一位画家钱选也画过《归去来辞图卷》（图 10），他画的陶渊明乘船返乡，似乎是太湖上的景致。赵孟頫有一张《吴兴清远图卷》，就是在辽阔的湖面上画了一系列远远的山，一定是在湖面船上才能看到的景致。在船上不但可以欣赏风景，画出跟这风景一样的画来，也可以题跋古代的书画。我曾访倪云林墓和黄公望墓，也研究元四家与其居所环境的关系。他们的画里，水面非常空阔，都是跟他们的旅行经验、住的地方有关系。

明代有一位书画家姚公绶，在船上没事干，就写了一首诗，其中有“舟中赖此能消日，半匹溪藤意趣多”句，溪藤就是宣纸。在姚公绶的很多印章中，“沧江虹月”就是用了米元章的典故，至少刻过两方印。他在舟中也喜欢作书画、诗文等事情。《长安夜发》的最后一行“云东逸史坐虹月舟书付仲子旦”，说明是写给他第二个儿子，在虹月舟这条船上写的。“虹月舟”的名称，当然是来自黄山谷的诗句：“沧江静夜虹贯月，定是米家书画船。”

史学家谭其骧绘有太湖流域早期河道交通图，标有六十六个码头，像蜘蛛网一样，还只是主要的河道，小河道都画不进去了，很多水乡来来往往都是船。



图9 元 赵孟頫《兰亭十三跋》局部 东京国立博物馆藏

古时候的船，只要没有风浪，很舒服的。现在有快速的汽船，汽船一过，波浪就兴起来了，以前没有的。所以船上很舒服，又可以赏景，又没有客人打扰，可以专心写字、画画、作诗。

苏州的景致则最为典型。“君到姑苏见，人家尽枕河”，“古宫闲地少，水港小桥多”。河沿是石头垒起来的，家是砖头和水泥柱子撑起来的，下面是空的，船就停在下面。《姑苏繁华图》中的山是虎丘山，以前从苏州到虎丘山可以坐船的。船多，桥也多，到处都是桥，船停泊很多。《姑苏繁华图》中到处都是船，拥挤得不得了。有大船有小船，有官船有私家船，有大小的运货船，与今天街

道上拥塞的大小车辆相似。

沈周曾画太湖景色，其上有好多帆船。船大一点就可以带书画用具在上面写字画画了。祝允明写“笥中有素纸一卷，舟中寄兴”，在船上没事就作了诗。还有《舟中夜坐》诗一首，都是在船上作的。李应祯是祝允明的岳父、文徵明的老师。他在船上写的一封信说“舟中草草，幸恕亮”，意思是我在船上简单写一封信，你不要认为太过简单草率了。所以跟宋代的米芾一样，他在船上也写信，当然是毛笔写的信。谢时臣画的《雅饯图》（图 11），下方一个亭子，旁边就是一个小码头，送别的时候桌子上还放了笔墨纸砚。画中的帆船，帆收起来了，船上一定也有桌子可以写字。吴宽写有一封信，说对方要他写先孺人的墓志铭，“船中稿成”，在船上把稿子写好了。李梦阳有一幅《屋舟篇》，描绘的是他的友人因为没有地，就在船上盖了一个茅屋，他的家就是在船上，“茅屋数椽江筏上”。金琮是文徵明的好友，曾有“舟中夜雪”题杜堇的《古贤诗意图》。夏言留下一个卷子《晚节亭词》（图 12），“书于天津舟中”，寄给他的朋友李子实。天津在北方，也有船，天津到北京也是大运河的一部分。唐伯虎的《邂逅文林舟次联句诗》（图 13）：“邂逅文林舟次，酒阑率性联句。”此文林不是文徵明的父亲，而是地名。三位友人在船上相遇了，大家喝酒，喝酒以后一起作诗。然后由唐寅把整首诗再抄下来，年月日都有，这个很有意思。文徵明曾写《赤壁赋》，就是在船上游览赤壁以后写的。文徵明有一封信，写给“子传礼部”，说“明舟出阊门”，意思是明天我这条船就要离开苏州了，写这封信派人送来问候你。另有一幅文徵明的画，虽未必是真的，但上面写“延望具舟载余夜泛石湖，是夜，风平水净，醉饮忘归，意甚乐也”，这都是舟游的事情。

王阳明的《龙江留别诗》及其他书札也是佳例。其一“即日舟已过岩滩”，即严子陵钓台那里，富春江上。中间“王守仁拜首书于龙江舟中”，写得很清楚。另有一封信“九月廿三日岩州舟次父字”，写给儿子的信，也是在船上写的。王宠的一件手札，“搭得船好，一路想无惊恐”，意思是坐了一条很好的船，大概一路上会很平稳。这也是在船上写的信。文徵明的大儿子文彭《泊舟八里湾》落款云：“是日离下邳仅五里，风大不可行，舟中无事，书此遣兴。”唐荆川是比文徵明稍晚一点的书画家，其书手卷，尾云“书宋纸一卷于剑林舟中”，同样是在船上写的。董其昌的师兄莫是龙曾写过一个扇面，题有“与周文爽舟行偶作”，此诗也是在船上作的。



图11
明　谢时臣
《雅饯图》
天津博物馆藏

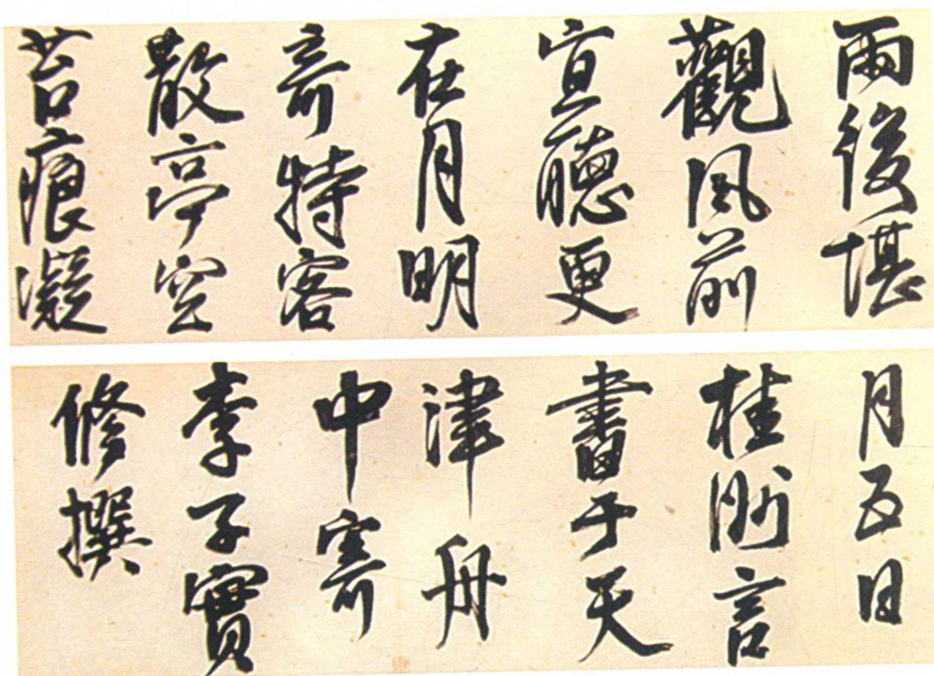


图12
明　夏言
《晚节亭词》局部
北京故宫博物院藏

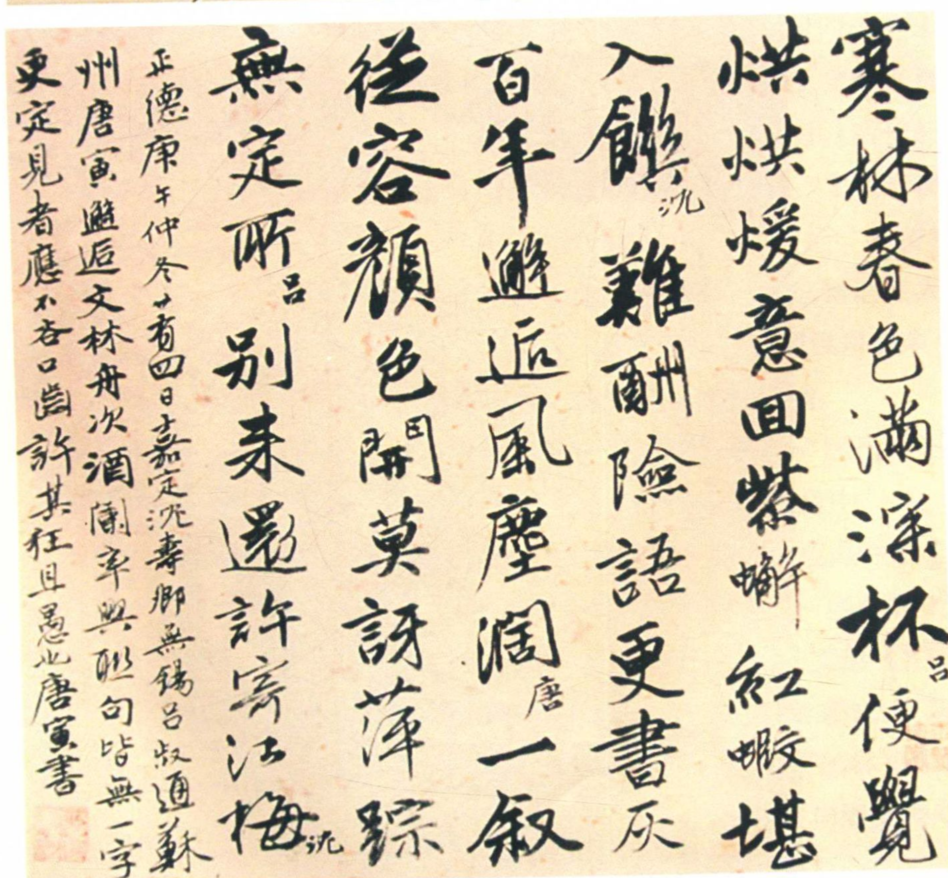


图13
明　唐寅
《邂逅文林舟次联句诗》
北京故宫博物院藏

董氏公务行旅简图

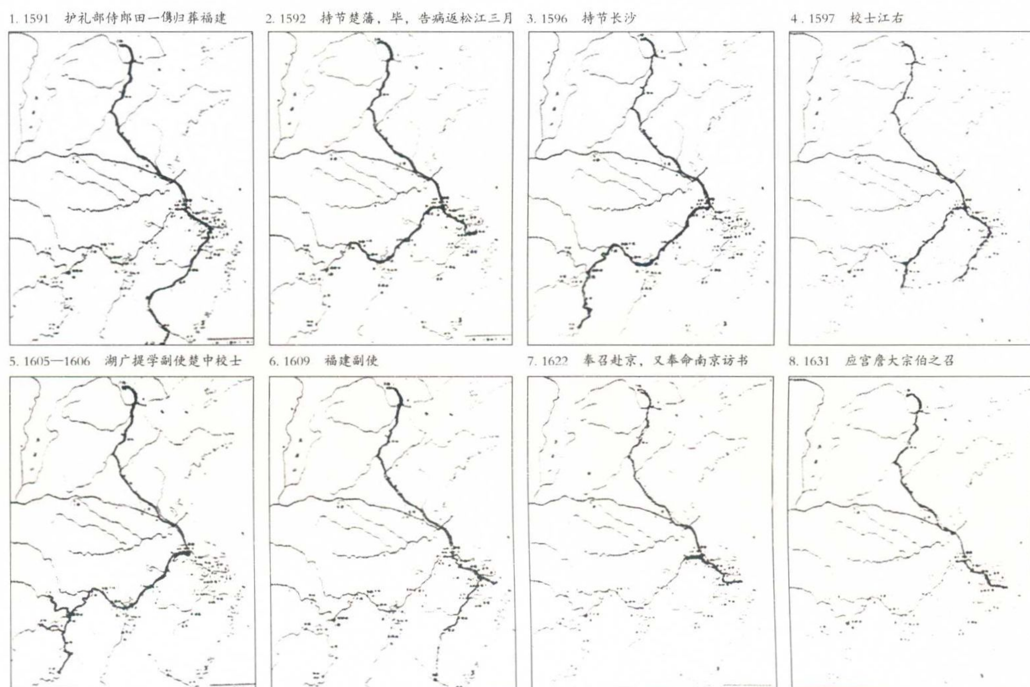


图14　董其昌历次公务行旅简图（傅申先生绘制）

二、董其昌为“书画船”的代表书画家

董其昌在船上的作品最多，也因为他有八次从北京往江南的长途公务旅行，以及居家出游多喜乘船作书画。我想写这个题目首先就是因为董其昌，所以先发表了一篇关于董其昌的“书画船”。我将来准备要写一本《书画船》的小书，也就是关于“书画船”，从米芾开始讲起，如同上文所简单介绍的。

有一件董其昌的画作有题款“舟泊升山湖中，即赵子固轻性命宝兰亭帖处”。另一件书《琵琶行》卷，他用比较大的字题跋：“昆山道中舟次，同观者陈徵君仲醇及夏文学。”董其昌老家松江，有董其昌的住宅，也有他老师莫如忠的住宅，密密麻麻的河道，四通八达，出门都是坐船。

我根据他的年谱和行程画过“董其昌公务行旅简图”（图 14）。1591 年最早一次旅行，他的老师过世，所以要从北京把棺木运到福建。一路上经过山东、江苏，然后经过太湖流域，再经浙江到福建。1592 年他“持节楚藩”，到湖南去，又顺便回老家一次。1596 年他又“持节长沙”，来回跑，在船上花的时间很多。他船上的作品多就是由于他的特殊经历。之后，1597 年、1605 年、1609 年、

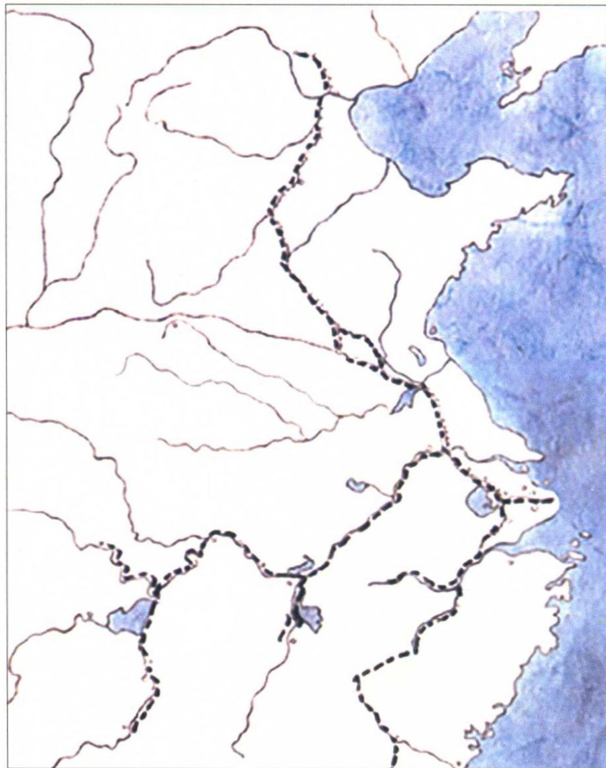


图15
董其昌八次公务宦游综合水程简图
（傅申先生绘制）

1622 年又跑了四趟，直到 1631 年已经快 80 岁了，又南北跑一趟。“董其昌八次公务宦游综合水程简图”（图 15），把几次综合起来，都是走水路，包括大运河、长江、湘江和太湖及钱塘江流域。此外还有“过荆溪访吴澈如年丈”，吴澈如曾收藏黄公望《富春山居图》，他儿子在临终前把画投了火。这件作品就讲到“泊舟丹阳”，“近得子昂、大痴、云林之迹，皆奇绝，遂携至舟中，以归心甚急……”他所收的名画都在船上，和他一起走的。

1989 年上海朵云轩在松江办了一次董其昌的研讨会，我们去了他的家乡，去了重新修好的方塔公园。有一位先生拿了一套董其昌的法帖，自我介绍是董其昌的后人，我一看他的长相很像董其昌的画像（图 16）。董其昌这个人，做官做得不小，但是他有这样一句话 :“余结念泉石，薄于宦情。”他对做官并不是很热衷，却对于山山水水很有感情，所以画山水，喜欢旅游。台北“故宫博物院”有一套董其昌早期的册页，“舟中冥坐，阻风待闸，日长无事”，就想到过去看到的山水动手来画。最后的题跋又写道“阻风长日作画数帧”，船遇风浪临时停靠，或在水闸中等待蓄水放行，又没有访客，所以画画。“其昌待闸清河口书”，有年月日。他画了一套树石稿，等着过闸口的时候，雅兴来了，就加一段题跋。



图16　明　曾鲸画像、项圣谟补景　《董其昌小像》　上海博物馆藏

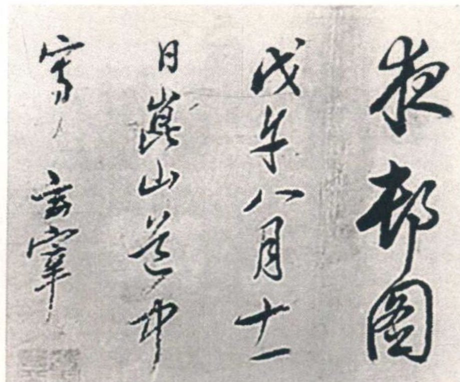




图17　明　董其昌　《夜村图》　北京故宫博物院藏

他的作品非常多，像题“戊午腊月朔日舟次凤山村识玄宰仿倪元镇”，有年月日。我曾在一篇文章里把他所有的舟中作品依年月日先后排起来了。

《夜村图》（图 17），写得很清楚“戊午八月十一日昆山道中写”，他在昆山道中画了一套山水册。一张小的手卷，“是岁秋携儿子以试事（他儿子要考试）至白门大江舟中，旋为拈笔，遂能竟之。以真本不在舟中，恐未能肖似耳”。“大江舟中”，可能是金陵的长江了，说明这张画也是在船上画的。“乙丑九月自宝华山庄还，舟中写小景八幅，似逊之老亲家”，逊之即王时敏，他们是亲家，这是在舟中给王时敏画的，也可能是两人同舟或联舟而行。著名的《秋兴八景》是在镇江的船上画的，“庚申九月朔京口舟中写”（图 18）。“庚申八月廿五日



图18 明 董其昌《秋兴八景》之一 上海博物馆藏



图19 明 董其昌《秋兴八景》之二 上海博物馆藏

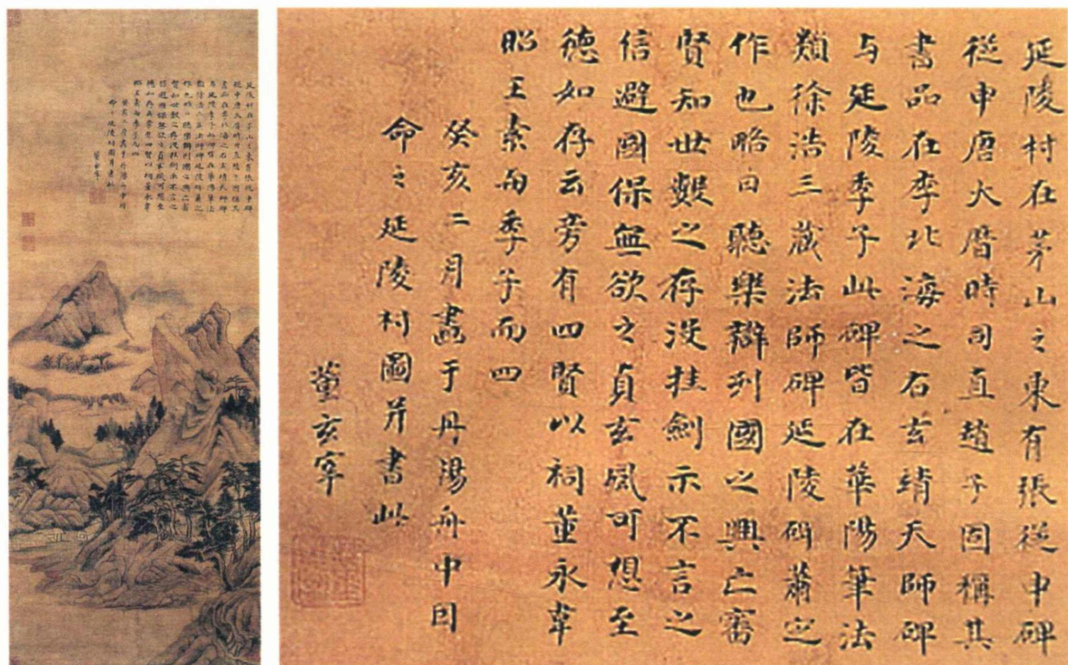
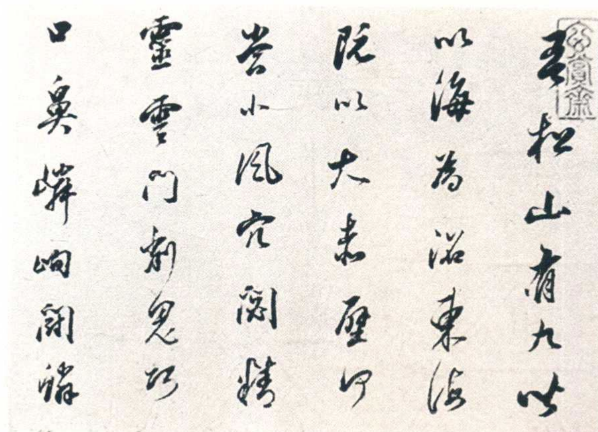


图20 明 董其昌 《延陵村图》及款识 北京故宫博物院

舟行瓜步大江中写此”（图 19），也是在船上画的。《延陵村图》（图 20）立轴，“癸亥二月画于丹阳舟中”。“甲戌秋七月书于武塘舟次”（图 21），武塘是杭州。当时他八十岁了，还坐船跑来跑去，写字画画。当然坐船很舒服的，是常坐的河船，所以也不会晕船。“辛酉重九后二日舟中偶书付祖常”，祖常是他的第二子，给家人写的。“己亥子月泛舟春申之浦，随风东西，与云朝暮。集不请之友，乘不系之舟”，跟他的老朋友陈继儒在一起，画了这张画。这一段题记，可以代表他一段舟游的恬适心情。

另一张画（图 22）是给陈继儒画的，“壬寅首春董玄宰写，时同顾侍御自槜李（嘉兴）归，阻雨葑泾，拾古人名迹，兴至辄为此图”。随身带着一些名画欣赏，兴趣来了，就画了这张画。“癸丑八月中秋后三日华亭年弟，董其昌书于吴阊舟次”（图 23），是给他一个同年中进士的朋友的一幅长卷。另一件题“董其昌书于清溪道中”，一定是在船上。董其昌有仿董元的山水，“今日阻雨平望写此小景……乙丑四月”，重题说“近于米参知家敬韬官舫观北苑画仿此”。他在码头上有时候碰到老朋友，是一条官舫，相当于名牌大轿车，而且对方也带了名画，董元的画。欣赏过以后他就画了这幅画。

另外一张画“舟行东光道中写此”，由于“阻风崔镇”，停船避风时，所以



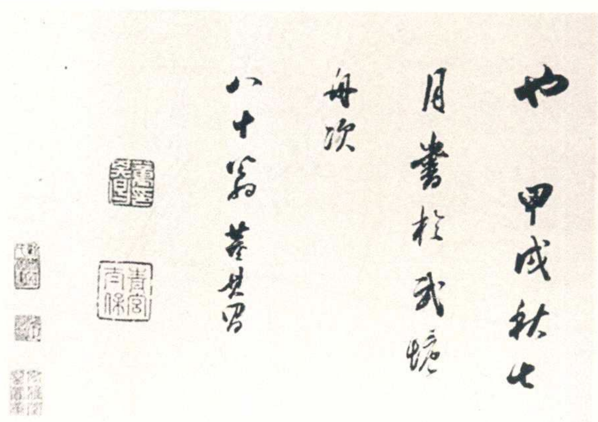


图21 董其昌“书于武塘舟次”

图22
明 董其昌
《葑泾访古图》
台北“故宫博物院”藏

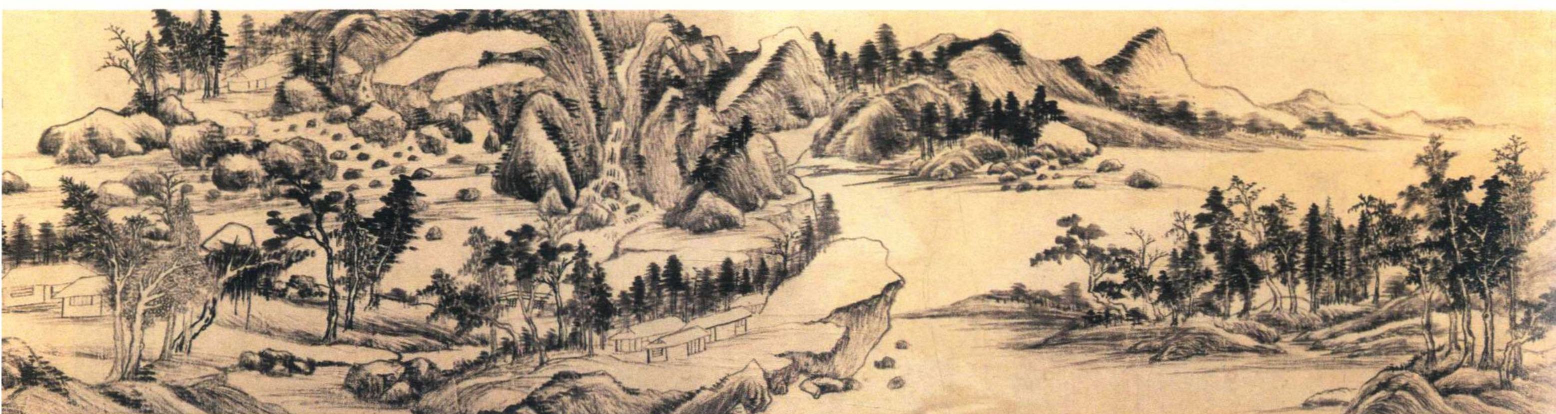


图23　明　董其昌《荆溪招隐图卷》 大都会博物馆藏

重题。“记忆巴陵舟中望洞庭空阔之景写此”，手卷描绘洞庭湖一望无际的水面。所以他画的与他实际看到的都有关系，而且古时候船慢慢走，景致跟着慢慢移，人很舒服，不需要走路，景致自然就移过去了，就像看电影扫描一样，所以中国的长卷很有意思，外国就没有这种形式。这种山水手卷与坐在船上赏景绝对有关。

《云山图》，“己未夏日娄水道中写得米元章烟江叠嶂”，讲王时敏等人都要涉及到他的家乡娄江。有一幅画董其昌是“舟行大江中”题识的，大概是指长江，右下角有一方印“书画船”。《董其昌书画船》这篇文章我曾发表过，文章提到董其昌有很多作品，都是旅程中在船上画的、写的。包括“昆山道中”（图24）、“西湖泛舟”、“石湖舟中”、“无锡道中”等，他很喜欢旅行，就是回家休养了也耐不住在家里，乘着小船到处访朋友，带古字画欣赏、题跋、交换、买卖古字画之类。例如万历四十一年这一条“癸丑仲春虎丘僧舍，三月舟中携宋元人册页十八幅，俱神交诗友，以为米家‘书画船’不足羡矣”，认为比起米元章的“书画船”还要好。

三、舟中行旅与书画创作及鉴赏的关系

董其昌在王蒙的《青卞隐居图》上有诗堂题“天下第一王叔明画”，下面有题跋“庚申中秋日题于金阊门季白丈舟中”，在船上写的鉴赏语。他的朋友也是把画带在船上，互相都有“书画船”，旅行的时候带着这样的名画，实在是风雅得很。朋友之间互相欣赏，还要题跋留念。他讲得不错，此画确实是“天下第一王叔明画”，虽然他后来看到了更好的，但这张的确是王蒙的代表作。

台北“故宫博物院”收藏了米芾的《蜀素帖》。这个绢本乌丝栏不是画上去的，而是在做手卷的时候用黑色的丝织进去的。米元章的字后面还有一段空，



图24 明 董其昌《九峰寒翠图》天津博物馆藏

董其昌就题上去了（图 25），说“吴太学”的书画船“为之减色”。吴太学是吴廷，他的朋友，是位收藏家、鉴赏家。他把自己的收藏带来带去，也做生意，也交换，所以当董其昌从吴廷处得到了《蜀素帖》后，友人就说吴廷的“书画船”也为之减色。后面又说“太学名廷，尚有右军《官奴帖》真本”，吴廷是大收藏家，很多董其昌的收藏是从吴廷那里买来或换来的。

张即之的《金刚经册》，董其昌有题跋：“岁在庚申九月廿一日，观于金阊舟次题。”又是在苏州附近的船上。董其昌题赵孟頫赫赫有名的《鹊华秋色图》，“崇祯二年岁在己巳，惠生携至金阊舟中，获再观”。他的朋友也是坐“书画船”，他又是在船上观赏和题跋的。

董元的《潇湘图》，董其昌一题再题（图 26）。什么原因呢？这有一个故事。董其昌说：“余丙申持节长沙（吉藩），行潇湘道中……”他看到这个景致，“一一如此图”，很像这张画。现在展观此卷，“令人不动步而重作湘江之游”，看画时好像又重新到潇湘道中去旅游了一次。其实当初他看到这张画的时候，签题已经模糊了，是什么图也不知道。但因为他之前已经到潇湘道中去游历过一次，一看此画就说这张是《潇湘图》，画的就是潇湘的景致，所以这件《潇湘图》是董其昌再命名的。他知道董元有这么一张画，虽然之前没有看过。所以旅行跟鉴赏也有关系。他“丙申持节吉藩，行潇湘道中，越明年，得此”，第二年才得到这张画，“北

图25　董其昌跋米芾《蜀素帖》（台北“故宫博物院”藏）

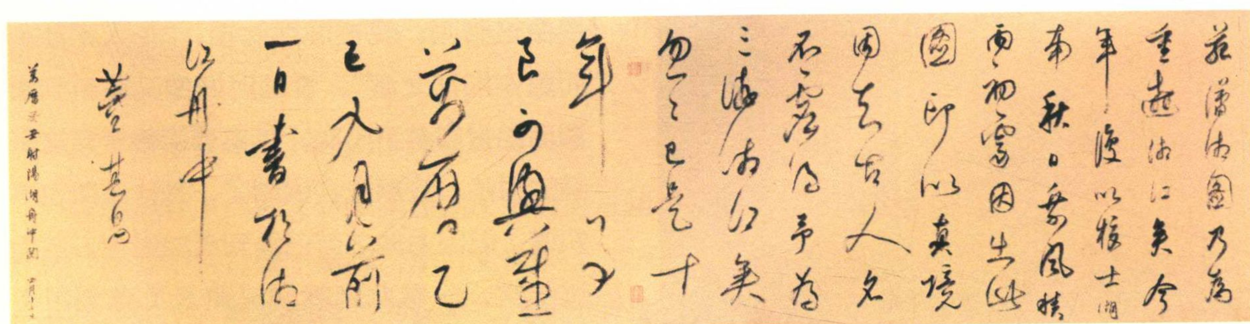


图26　董其昌跋董元《潇湘图卷》（北京故宫博物院藏）

苑《潇湘图》，乃为重游湘江矣”，“今年复以校士湖南”，又到湖南去一次，“秋日乘风，积雨初霁，因出此图，印以真境”，“良可兴感”。第二次去湖南，把这张画一同带着对景赏画。他的这种生活，对于现在的收藏家来说是没有了。“书于湘江舟中”，字写得龙飞凤舞，是董其昌非常奔放的一件题跋。

董其昌自题仿赵大年的山水画：“昔人评赵大年画……甲寅七月望舟行昆山道中画并题。”到昆山去，船还在走，他写了这个题跋，表现了他愉悦兴奋的情绪。另外，董其昌把自己收藏的赵令穰的《湖庄清夏图卷》交换了赵孟頫的六体千字文，“遂似交绝”（图 27），他说我与赵大年的画就像绝交了。同一天，“并见惠崇卷于惠生舟中”，惠生也是收藏家，他带了很多书画，其中一件是跟董其昌交换，其他还有惠崇的画。董其昌说，“当有望气者惊诧”，会望气的人看到惠生这条船有这么多名画在上面，一定是有特别的气（祥云）笼罩保护着。

四、董其昌之后仍继续此一传统

董其昌之后“书画船”的传统还在延续着，因为中国的交通还没有改变。如董其昌友人陈继儒曾为一套书作序，“题于凝碧舟中”，说明他有一条船叫凝碧舟。陈继儒的诗卷，题曰：“旧词六阕归舟吴门，书于雨篷之下。”大概风雨不大，所以在船上的雨篷下书写自己的诗词。

明末的米万钟号称自己是米元章的后代，书卷的最后两行是“辛酉春分书于湛园之‘书画船’，石隐米万钟”（图 28）。现在北京大学的勺园就是原来米万钟的园林。我在北大看到有一个湖，湖边有一条石头船，不能动的，我曾在上面躺了一下。米万钟的印章里面有三方“书画船”，都是朱文，有正方形的，也有长方形的。

董其昌的晚辈朋友李流芳的书画扇面，“戊午八月廿八日，风日清美，邀西生上人同泛六桥……倚船作画，意思闲逸，见者疑非世间人也”，在船上画画，自己也觉得像神仙一样！“丙寅冬日泊舟阊门，书唐人五言二首”，是李流芳在苏州的一个书法卷子。李流芳的山水轴，“碧浪湖舟中坐雨作此遣兴”，标准的“书画船”上的作品。台北“故宫博物院”有一个管道昇的小手卷（图 29），画的密密麻麻的竹林，也是在碧浪湖画的。

有一位比较职业性的画家，由于他是浙江人，向来将他归属于“浙派”，其实他是董其昌的追随者，这位画家是蓝瑛。“蓝瑛画维扬舟次”，是说在扬州船上画的。蓝瑛也画过一幅立轴，“丁酉秋仲画于西湖舟次”，在西湖上画的。画

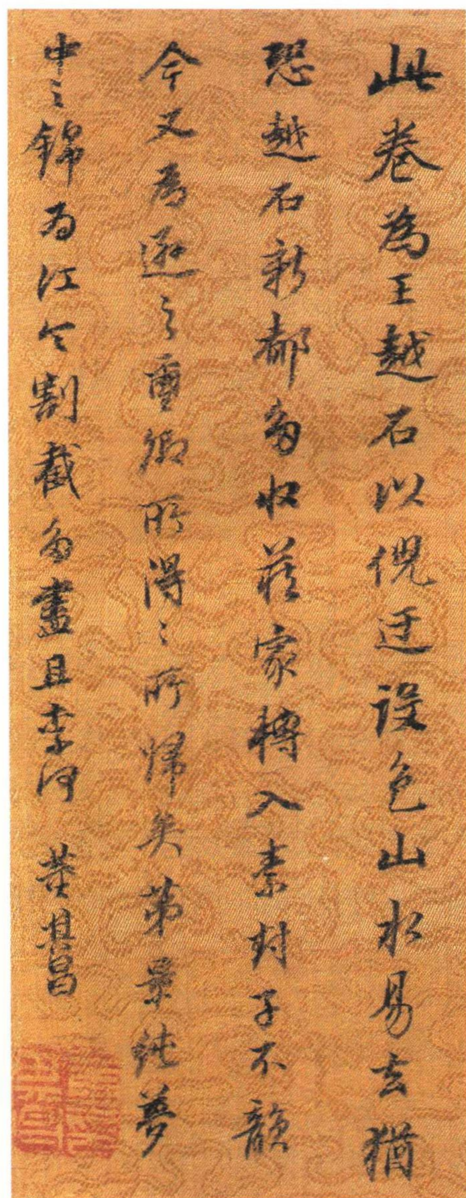


图27-1 董其昌跋赵令穰《湖庄清夏图卷》（波士顿美术馆藏）

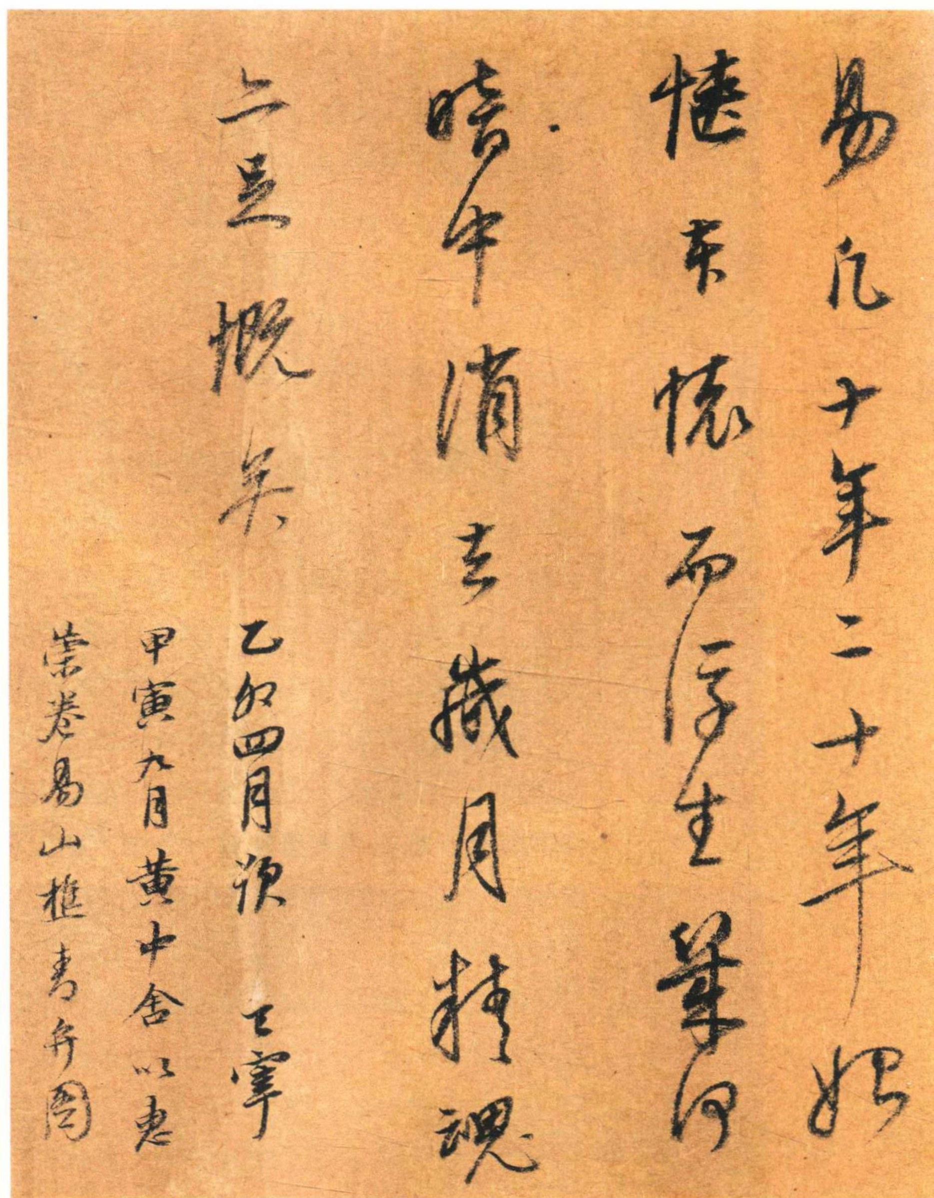


图27-2 董其昌再跋赵令穰《湖庄清夏图卷》（波士顿美术馆藏）

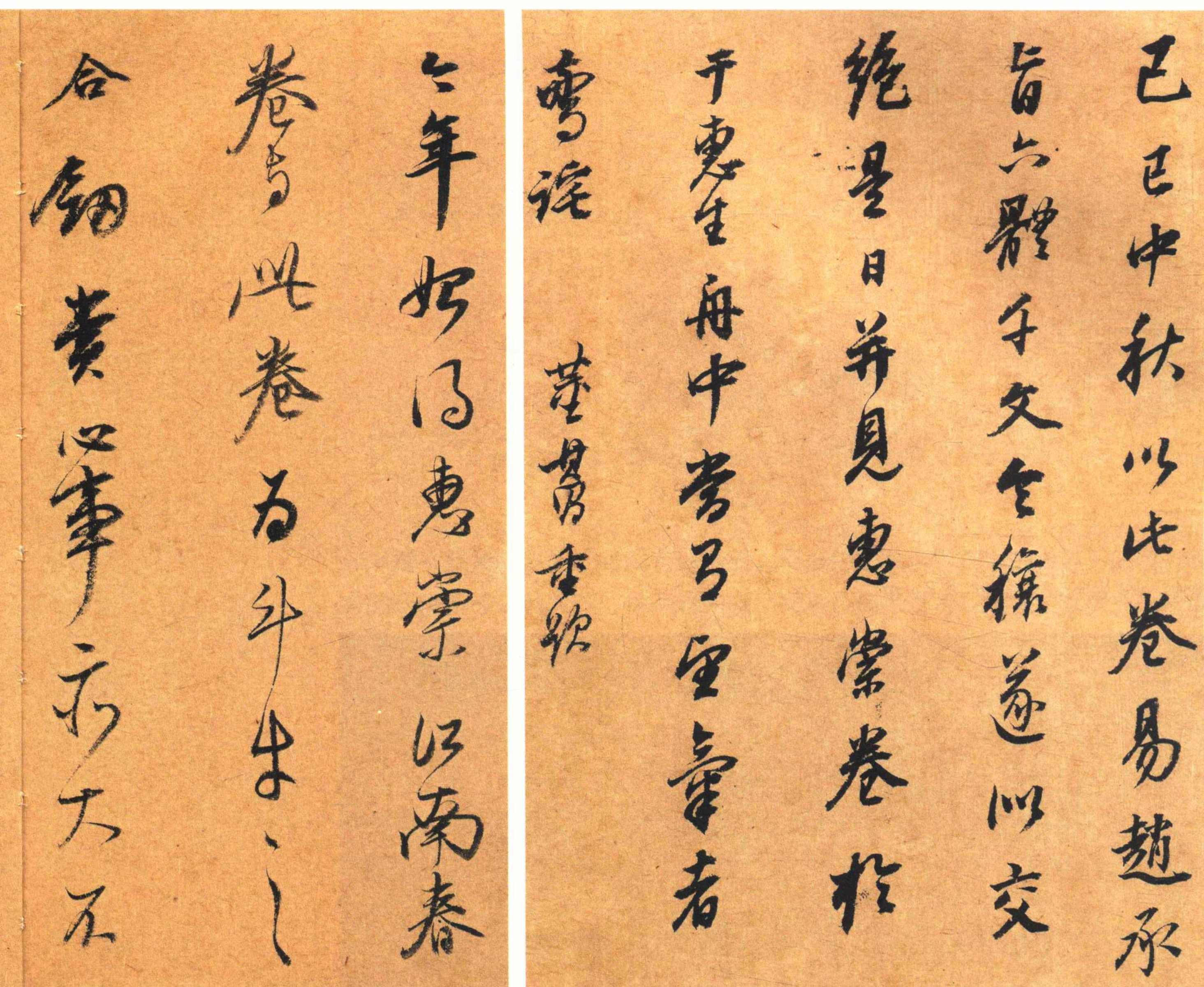


图27-3　董其昌三跋赵令穰《湖庄清夏图卷》（波士顿美术馆藏）

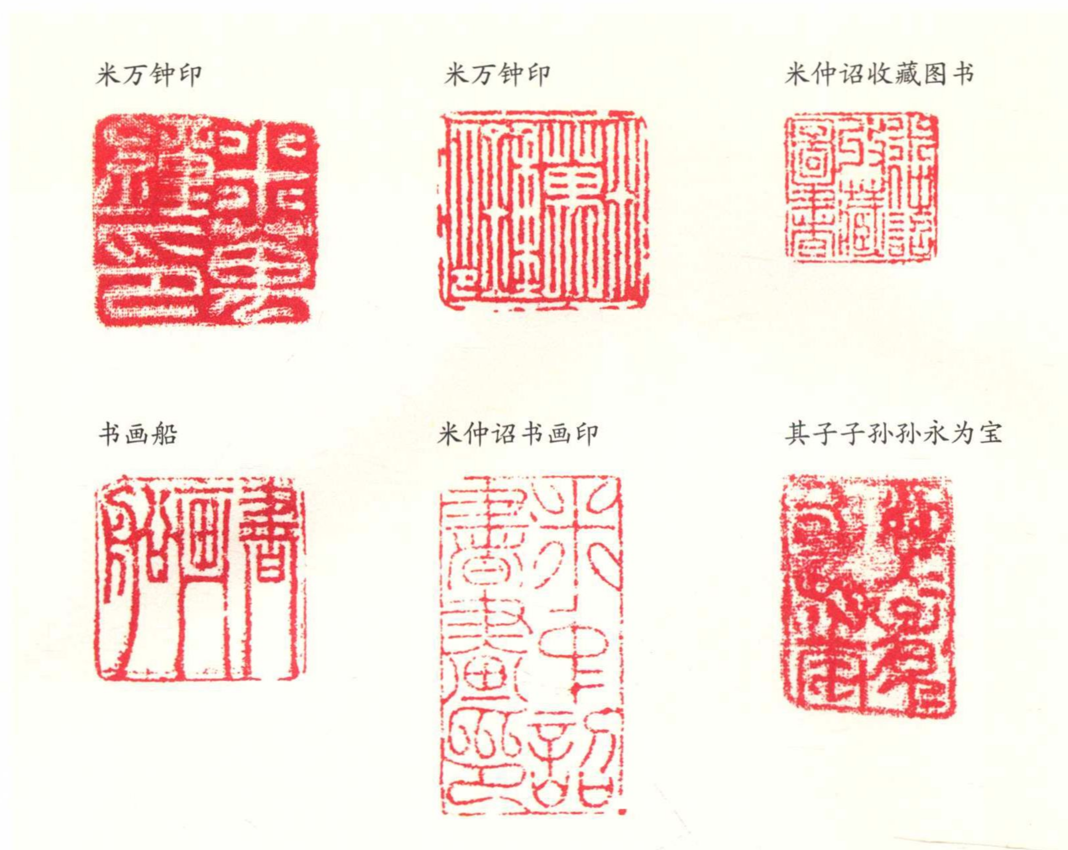


图28 明米万钟与“书画船”有关之印



图29 元 管道昇 《元人集锦册》之《烟雨丛竹》 台北“故宫博物院”藏



图30
明 程正揆
《江山卧游图卷之一百五十》
洛杉矶博物馆藏

这大画不容易，桌子绝对没有这么大，但是中国画可以把纸拖上拖下来画。较多的还是手卷，蓝瑛的一件手卷中有“吴趋小舠中送司马先生归京口……于锡山道上”，说明是去无锡的水路上画的，仿王蒙的一张手卷，画得密密麻麻，比较工整。

张鹏翼写过一幅立轴，“舟泊苍梧”。立轴比较少见，因为船上地方小，写册页和手卷的比较多，立轴写起来比较麻烦，空间有限，可能是有人替他前后拉着纸来写。王铎有一幅《临米芾》的书法，米芾有很多船上的作品，所以其中的“舟次”不是讲王铎在舟中，而是临的米芾在舟中，但王铎也有在舟中写的隶书册及立轴。

王时敏的画《仿倪云林春林山影图轴》，“癸酉初夏锡山舟次，拟云林春林山影图”，这是王时敏在去无锡的船上仿倪云林的一张画。这时王时敏比较年轻，董其昌还在世，有他的题跋。另外有一位画家叫程正揆，号清溪道人，清溪道人画了至少一百多卷的《江山卧游图卷》，可是现在留下来的恐怕只有几卷了。“此图作于辛丑十一月，予自金陵归……舟中随笔。”（图 30）《江山卧游图卷》很多都是在船上画的，要是没这个经历，不会画这么多图。卧游，这是很

舒服的一件事情，因为在船上可以躺着或坐着看山水。五代的杨凝式有诗一句“舟行岸移”，苏东坡也有诗“船上看山如走马”，人坐在船里不动，只看到对岸的风景在移动，很舒服。这就是真正的所谓“卧游”！

笪重光画的也是水上的江景。他是镇江人，王翚、恽寿平的朋友。1688 年画的《秋溪渔隐》，“戊辰秋八月望后二日与南田（恽寿平）、石谷（王翚）诸君泛舟至荆溪吴光禄家”，荆溪吴光禄就是收《富春山居图》的那一家，这时候已经到了清初了。

高士奇是个收藏家，收藏了很多好东西，也喜欢作长题，很多都是在船上题的。因为他家在浙江，经常坐船从北京来回跑，带着书画。“今年奉召北赴阙，‘书画船’泊胥江滨”，就是指停了船，船上带着很多书画、题字。我觉得乾隆皇帝有的时候也受他的影响，年月日都写了，甚至与家里什么人在一起，园中开什么花都写进去。

著名的画家石涛，他的很多画其实是画他自己在船上。一个册页题“春日秦淮舟中”，在南京秦淮河的船上。另一册页上题“旧纸数片，总江行所作，舟中不能尽其法，遣兴而矣”，说明很多他的作品都是在船上画的。

乾隆皇帝六下江南，每次都带了宫里收藏的好东西一同走。比如到杭州，就带有关描述杭州景致的诗卷、画卷，到了该地就拿出来欣赏、题跋。他的兴致非常好，例如他带着假的《富春山居图》（子明本），到处拿出来欣赏，题得密密麻麻！他不知自己看走眼了。

其实乾隆皇帝很用功，不要抓住他的小辫子就骂他。看走眼的人很多，不只是他。但是他很好学，肯研究。这次是他看走眼，但看对的也很多，不能埋没他。他是皇帝，不是专业学鉴定出身的。即使学鉴定的也会看走眼，每个人都有可能看走眼，多少而已。还有就是进师门要有好的老师，看好的作品，不要在古董堆里成长，那里真真假假太多了，要先看一流的东西，好的标准建立起来，比较容易看对。

此外，每个书画家的作品总是有好有坏，有年轻的时候，有身体不好的时候，有心情不好的时候，有功夫还不到的时候，有老了手不听话的时候，所以不能总是用最高的标准看他的作品。我们研究书画家，就像了解一个人，很不容易。你父亲了解的你与你母亲了解的你不一样，你伯伯、叔叔了解的你更不一样，与你祖父了解的你也不一样，你女朋友了解的你与你太太了解的你也不一样，你儿子了解的你更不一样。但是我们鉴赏家既要做祖父，又要做父母，

既要做丈夫，又要做太太，要各方面都了解，是很不容易的事情。每个人都会犯错，每个人看出的结果都会不一样，鉴赏家之间养成经验，所以也有不同的意见和争论。鉴赏家其实都是像瞎子摸象，看到的古人作品只是千百分之一。好在现在资料获取方便，印刷进步，网络发达，图片品质比从前要好得多，也多得多。但是我在教课的时候都是在博物馆对着原作上课，在图册上看每张画大小都差不多，色彩也差不多，不好的画同样印得很漂亮，好坏之间的差距缩小了，但是看到原画就不一样了。就像拍婚纱照，每个新娘都拍得很漂亮，但看到真人会不一样。

这张假的《富春山居图》上密密麻麻的乾隆题跋，我年轻的时候在台北“故宫博物院”四年，也是受了前辈的影响，说乾隆眼光不好，字也马马虎虎像面条一样，可是我现在越来越佩服他。他努力地做一个好皇帝，他作诗作得快，也作得多，虽然有的是代笔。王羲之《快雪时晴帖》上面的题跋都是真的。当他老了不能写了就让董诰代笔，董诰会签上自己的名，说他是奉了皇帝之命写的。但这张伪《富春山居图》上都是乾隆亲笔，蝇头小楷，每次都要找地方，而且规规矩矩，空间都算好的。我们现在几十个人的精力去做乾隆皇帝一个人的研究都做不完，况且这只是他的业余爱好，所以不要说他看错了，字写得不好。你这一辈子的字可能也写不过他，他自成一格。在天津的蓟县古寺里，有一个碑廊，近一百个碑，刻有唐伯虎、文徵明等人的字，都很像，走近一看，原来全是乾隆皇帝临的。在北京故宫博物院武英殿中有一个大的屏风，像嵌螺钿般以玉刻成的怀素《草书千字文》，写得很好很流畅，也是乾隆临写的。乾隆南巡都带着《富春山居图》，比对最亲爱的后妃还要亲热。我研究过一座“静寄山庄”，大家可能都没听过。避暑山庄、圆明园都是从乾隆的祖父、父亲开始，由他增建的，而静寄山庄是他亲手建的，规模仅次于避暑山庄，现在已经没有踪影了，只有旧砖头和旧瓦在农家的墙上和屋顶上，还有周围断断续续的虎皮石墙。乾隆一生去过三十多次，写了一千多首诗！ 2011 年 12 月，台北“故宫博物院”和台大联合举办乾隆研讨会，我的题目是“乾隆丙寅年”，就写他这一年的收藏和题跋等，很繁琐，但是也觉得很有意思，我佩服他的勤奋和精力。

传倪云林的《狮子林图》也被乾隆带来带去，带到苏州，在上面题跋。苏东坡有一件作品，题在林逋的一个诗卷。林逋住在西湖孤山，“梅妻鹤子”，乾隆每次南巡都带着这一卷，“顷来湖上重展是卷”，对景题字。历史上没有哪位收藏家题字有这么多的，没有那么多精力，也没有那样多而好的收藏。

乾隆在船上写的折扇，诗云：“船窗亦自有盆梅，恰似寒山别墅陪。率写一枝聊寄兴，笑予结习未忘哉。”他的诗有一点像打油诗，但也有好诗。此扇有短跋：“舟中偶写盆梅一枝，戏成是什，御笔。”上面的盆梅是他自己画的，绝对是亲笔，也是在船上画的。他下江南坐的皇家大船，因为也在上面写字作画，可以称之为“皇家书画船”。

近代张大千的一些作品是画从新安江到黄山去，也是坐船。他有一句诗，“行舟莫怪长年懒，却得推蓬看好山”，船上一路的旅行很舒服，不用走路，船走得慢也不怪船夫懒，看风景就是了，然后把记忆里的风景画成画。

载运台北“故宫博物院”文物（包括书画）赴美展出之美国军舰布瑞斯峡谷号是由台北“故宫博物院”的副院长庄严先生随船押运，这是 1961 年的事情，军舰权充书画船。

五、“水上山水”与“山中山水”的区别

坐在船里看到的风景跟在山里旅行看到的风景是不一样的，所以画出的山水画也不一样。《明皇幸蜀图》是骑着马走山路，可以看到栈道，悬岩峭壁。我先后四次去了黄山，有些景色与《明皇幸蜀图》颇有类似。米友仁的画，就是在船上看到的山水，与《明皇幸蜀图》大不相同。

董元的《潇湘图》对比范宽的《溪山行旅图》，完全不一样。《溪山行旅图》一定要在山里面走，不是坐船的。而《潇湘图》是董其昌在湘江坐船游赏后，再看到此卷即刻定名的。李唐的《万壑松风图》和南宋董巨派的大家江参所画的《千里江山图》，代表了“山中山水”和“江上山水”的差异。王履的《华山图》是山上看到的景致，与夏圭所画江上的《烟村归渡图》很不一样。

龚贤的《千岩万壑图》与牧溪的《平沙落雁图》不一样；梅清的《黄山册》与赵孟頫的《双松平远图》也不一样。

现在有了飞机，从高空俯瞰河流在山中蜿蜒，画出来的山水又不一样。有画家是专画这种从高空俯看的作品。

结语

全世界独有的“流动画室”——书画船，在 20 世纪中期因为生活和交通的革命性改变从此在历史上消失，也在全世界消失。

第九讲

乾隆丙寅（1746）：乾隆在书画鉴藏史上的丰收年





图1　清乾隆帝像三幅

傅　申：谢谢主持人对我的介绍！今天要讲乾隆丙寅。因为我在收集乾隆的题跋、收藏资料的时候，时常碰到丙寅年，这个丙寅年是乾隆十一年（1746）。我常常说，其实乾隆皇帝才是故宫博物院的院长，他才是创办人。没有他，就没有现在的故宫博物院，很多画，很多器物都是他收集来的。你看他三张图片（图1）从右到左，右边完全是文人的样子，中间是年轻的皇帝，最左边是骑马的英姿。在所有历代皇家的教育里面，我认为清代的皇家教育是很齐备的，来训练这些未来的继承人——文武双全。所以，乾隆在做皇帝之前，已经是"皇帝先修班博士后"毕业，青年才俊。不像他的父亲、祖父，他的父亲雍正即位的时候都四十多岁了，我记不清楚他确切的年龄，但他确实等了很久，等得都疲劳了，中年才当上皇帝。他的祖父不一样，他最尊敬的祖父康熙皇帝，8岁就做皇帝。8岁开始，一面做，一面学，做了61年的皇帝才死，所以死时才69岁左右。

再讲一个故事，你们都知道，在乾隆12岁的时候，康熙在圆明园的牡丹园里见到乾隆，康熙觉得他相貌端庄，很清秀，就要他背诵古文，背古书，见小弘历琅琅上口，于是康熙皇帝夏天的时候就把他带到行宫——避暑山庄，亲自教育。所以，乾隆从小对康熙皇帝非常尊敬，乾隆觉得他的祖父当了61年的皇帝，他自己绝对不能超过，他只要60年就可以，后来他的确遵守了这个诺言。在五六十岁的时候他还不断用诗文记录这件事情，将来要让位，禅让给他的儿子。但是，虽然我们觉得他遵守这个诺言，但是你想想看，康熙皇帝在不到70岁的时候就过世了，乾隆皇帝登基的时候几岁？二十五六岁。他要再做60年，

就是说他一定要活到85岁，才能遵守他的诺言，所以，他的理想是要长寿，要活得很久。可是回顾历史上所有的皇帝，很少有活到七八十岁的，所以，在乾隆的内心里面，他期望自己长寿，能够到乾隆六十年以后禅位，这一点是他内心的想法，别人没讲过，我把自己放在乾隆的位置想到的。

在承德避暑山庄，我就曾经看到过一个碑，就是像一本书一样的碑，就是讲到乾隆将来要禅位，其实他一生作过很多诗文，说他等到执政60年的时候要禅位，可见他对自己的生命，对自己的期望很高。今天要讲的是乾隆丙寅，即乾隆十一年（1746），是乾隆在书画鉴藏史上的丰收年。我刚才讲了，我翻阅乾隆的诗文资料、题跋等，时常碰到丙寅这个年份。所以，我后来决定作一个丙寅的专题研究。

前 言

这个大纲首先是前言，然后讲“三希堂”;“四美具”是四张很有名的画；然后是乾隆的“画禅室”，大家都知道画禅室是董其昌书斋的名号，可是乾隆在宫里面也有一间房子叫画禅室，他对董其昌非常尊敬；最后是结语。

乾隆名弘历，亦自称“乾隆”。我这里特别要讲一下，为什么要讲乾隆，因为有历史学者说“乾隆”是一个年号，并不是他的名字，我们称他为“乾隆”是不对的，应该称他的名字为“弘历”才对。但是你看看王羲之的帖上，有乾隆的题跋，他的款“乾隆偶记”，他确实自称为“乾隆”。所以，既然他自己自称为“乾隆”，所以我们也可以用“乾隆”来称弘历这个人。这个是“乾隆御题”（图2），他题《淳化阁帖》的。所以，他既自称为“乾隆”，我们称他为“乾隆”应该也没有什么错，对一些很严谨的历史学者，这是要特别说明的。

先看一下乾隆十年前的简历，康熙五十年，他一岁，1711年八月生的，名字叫弘历，6岁的时候就学，12岁的时候见康熙于圆明园，后来他的父亲即位为雍正皇帝。有人说康熙一直没有决定谁继承他的皇位，可是自从见了乾隆皇帝幼年的样子，就决定了将来的继承人是雍正，就是乾隆的父亲。所以，有人说雍正是完全靠了他的儿子乾隆得到的皇位，有这样的说法。12岁的时候父亲即位，13岁时乾隆被立为皇储，第二年就决定他为皇太子，17岁的时候他跟富察氏结婚，这是他最钟爱的一位夫人。19岁的时候，父亲雍正皇帝赐他居住在圆明园的长春仙馆，所以后来雍正皇帝又赐给他一个“长春书屋”，他就自号为“长春居士”。就在乾隆20岁的时候，是雍正八年，乾隆这个皇太子出了一

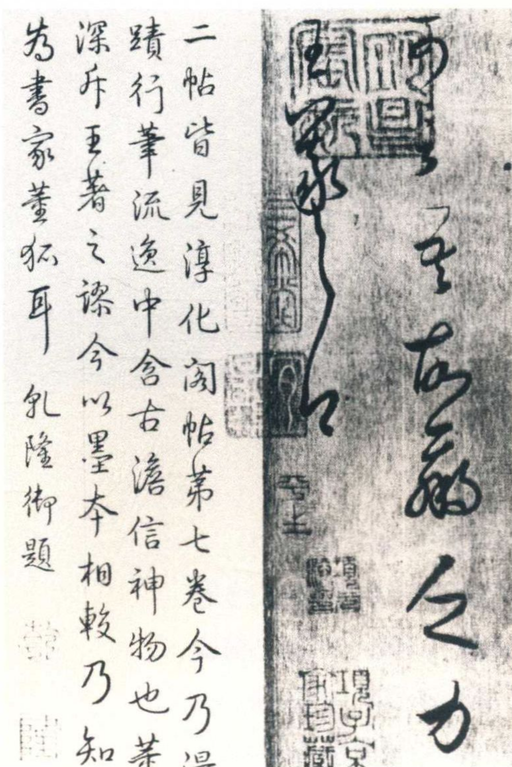


图2　清乾隆帝御题《淳化阁帖》

本人生中最早的文集叫《乐善堂集》。这个《乐善堂集》有诗也有文，很多文章，当时他才 20 岁，我们现在 20 岁的时候差不多还在上大学，可是他出了第一本文集。而且这本文集里的文章非常好，诗也作得很好，表现出他已经是一个博学之士。他准备好要做皇帝，各种对政治的理想等，都在他这本文集里面看到了端倪。刚才讲他 22 岁的时候自号“长春居士”，23 岁的时候被封为和硕宝亲王，宝亲王就是在乾隆登基前两年封的。我另外有一篇文章，专门讨论他宝亲王时期，当时还没有登基，他题的一些古代的书画作品，有很多“宝亲王”的款题。然后在乾隆 25 岁时，他父亲八月就死了，所以他九月登基为帝。25 岁这年他只做了四个月的皇帝，26 岁的时候才改年号为乾隆元年。所以，你看从这年开始，他做皇帝整整 60 年。

富察氏孝贤皇后有一位弟弟叫傅恒，收藏家安岐因家道中落，要把《富春山居图》等作品出让。傅恒觉得这些东西冷了也不能作为衣服穿，饿了也不能当饭吃，所以对这些伟大的作品置之不理。此事后来传到乾隆皇帝那里，他对傅恒说，你大概不懂吧！还是拿来看看。乾隆一看里面名迹很多，所以他觉得傅恒是不懂书画的，这年乾隆 27 岁。乾隆 28 岁的时候，其爱子也是皇二子永琏病殁。乾隆 32 岁的时候，大概这一年安岐完成《墨缘汇观》。乾隆 33 岁才开始编《石渠宝笈》。《石渠宝笈》一共有三编，《石渠宝笈》的每一编还附有一部《秘殿珠林》。《秘殿珠林》都是关于宗教方面的书画，是在第二年完成。乾隆十年（1745）六月，乾隆首次普免全国钱粮。全国免税，可见得国库充裕，这个对他收藏也有关系。现在你看当代的收藏家都赚钱赚得不得了，都是跟经济有关系。在乾隆 35 岁，乾隆十年的



时候，《石渠宝笈》的初编完成了。

同时讲一下乾隆丙寅前后的御制诗，御制诗就是乾隆皇帝自己写的诗，《四库全书》里面就有一部乾隆皇帝的御制诗，另外也有康熙的御制诗、雍正的御制诗。乾隆的御制诗有好几册，一共有四万多首。哇！《全唐诗》一共也只有四万多首，他一个人的诗总量就跟《全唐诗》的数量差不多，可见他作诗非常多，而且他作诗也很快。当我在台北“故宫博物院”的时候，那些老前辈们时常批评乾隆，说他的字像面条一样，他的诗也大部分像打油诗。但是，他诗才敏捷，因为他记忆力很好，看过的书、文章都能熟记于胸，所以能出口成章，有时很多典故连他亲近的大臣们也不懂，典故一多就不容易了解，就不容易被人家欣赏。所以我们要研究乾隆一生，对他的诗文一定要有相当的理解，因为诗文里面包括了很多史料，他的乾隆御制诗是编年的诗。

在编年诗里面，我做了一个统计，乾隆说，“平生结习好为诗”，他自己也说他喜欢作诗，他写诗的时候，时常要他的大臣们一起，就同一个题材作诗，乾隆皇帝往往是最先作好，可见他的确是诗才敏捷。在乾隆元年到三年之间，这个御制诗的数量只有 61 首。1736 年到 1738 年只有 61 首，为什么呢？他刚刚继任为皇帝，很多事情要学着做，要掌管国家大事，哪有心情作很多诗文。所以，他一开始作的诗少。到了乾隆四年，就有 78 首，你看超过前三年的诗总量，乾隆五年就有 191 首，乾隆六年更多，222 首，乾隆七年有 466 首，加倍地增长，乾隆八年又增长到 740 首，一年要作七百多首，一天要作两首。乾隆九年，又稍微降一点，还是有六百多首，乾隆十年又降到 478 首。这就要看当时国家发生了什么事情，他要处理政事的。

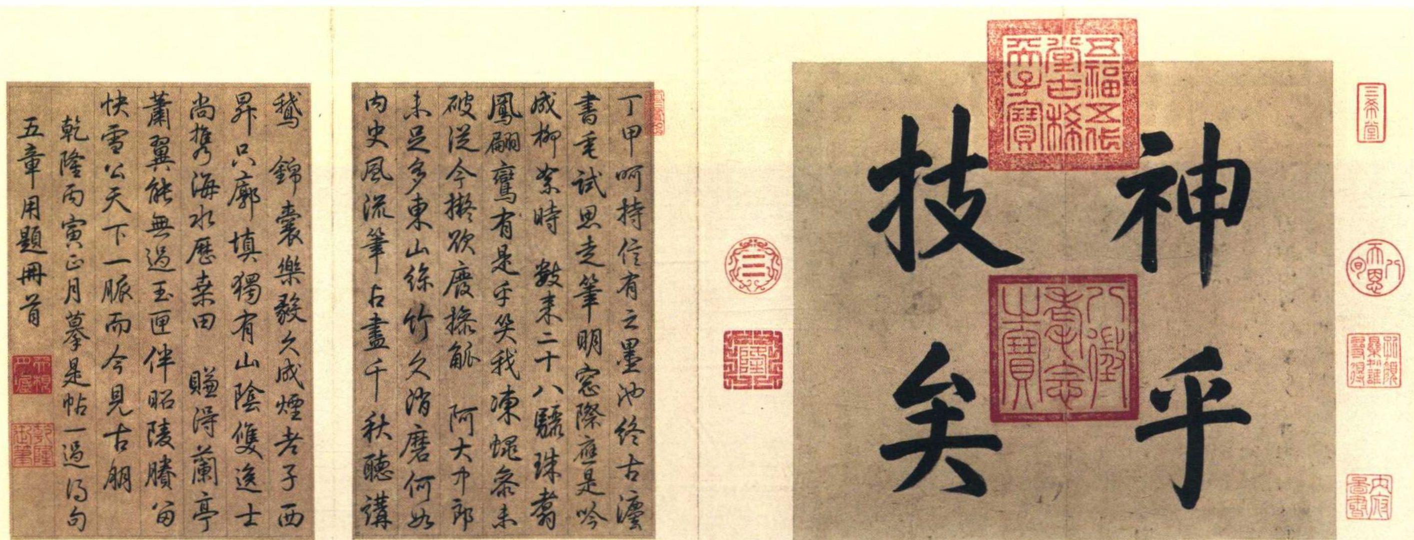


图3　清乾隆御题晋王羲之《快雪时晴帖》

今天要讲的乾隆丙寅，也就是乾隆十一年，又增至696首，近700首。乾隆十二年与去年相同，乾隆元年到十二年间就有4354首，十年之间就有四千多首诗。乾隆丙寅这一年，光是题画诗就有76首，约占全年诗作的九分之一，说明他约有九分之一的精力是放在书画上面的。

三希堂

乾隆在上书房的老师蔡世远有《二希堂文集》，这个与乾隆后来的“三希堂”相关。在《乐善堂文集》中，乾隆还给他老师的《二希堂文集》作了一篇序。《乐善堂文集》中还有《三希堂记》，这个“三希堂”是今天的主题之一，《御制三希堂记》里面有一段：“吾之以三希名堂者，亦非尽为藏帖也。习闻之蔡先生名其堂曰二希，其言曰：士希贤，贤希圣，圣希天。或者谓余不敢希天，余之意，非若是也，尝慕希文（范仲淹）、希元（真德秀）之为人，故曰二希。”然后乾隆说我之所以叫“三希堂”，不全部是为了收藏法帖，他说他的老师蔡世远曾经把他的堂号叫“二希”，“二希”是什么意思呢？“士希贤，贤希圣，圣希天”，因为他老师谦虚，他说不敢“希天”。另外，他敬仰范仲淹，范仲淹的字是希文，希元是真德秀，真德秀和范仲淹两个人并称为“二希”，所以叫“二希堂”。乾隆就要叫“三希堂”，刚才还有一副对联是有关“三希堂”的，念一下：“逊志好学以希圣，自强不息人希天。”

“三希堂”里面最有名的一件藏品，当然是王羲之的《快雪时晴帖》（图3），有乾隆自己亲自题签（图4），并说“上上真迹，内府宝藏”。“三希”之一《快雪时晴帖》一共只有三行，乾隆认为这是王羲之亲笔的真迹，所以放在“三希

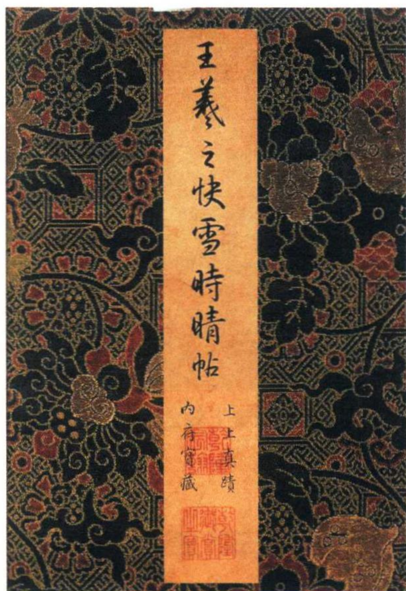


图4　晋　王羲之《快雪时晴帖》
台北“故宫博物院”藏

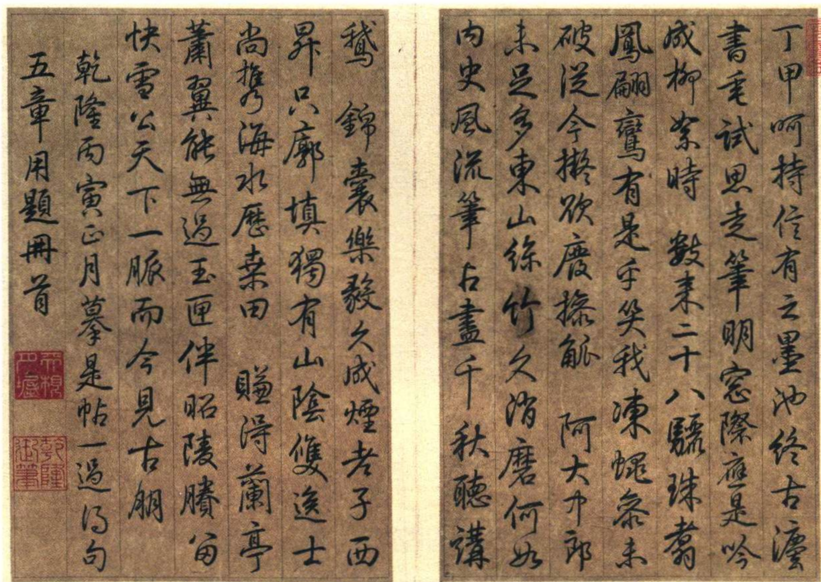


图5　清乾隆丙寅年御题《快雪时晴帖》

堂”之首。

看这个《快雪时晴帖》，就知道乾隆是收藏家里面最用功的，而且最勤快，没有一个收藏家题这么多，在《快雪时晴帖》的右边写了一行小字，说：“天下无双，古今鲜对。”“无双”当然是最好了，“古今鲜对”，古往今来也很难有与它相比的。“神乎技矣”，这是册页的引首，当然这个字写得不算好。听说在北京故宫博物院保存了几万件乾隆的书法，很多是他皇太子时代的习字本，就是从描红开始，一直练，练到他做皇帝以后，都保存在宫里。

这就是乾隆丙寅年的题跋（图5），内容是：“乾隆丙寅正月摹是帖一过得句五章，用题册首。”丙寅年的正月，就是过年的时候，他就临摹了《快雪时晴帖》，临摹的时候，又诗兴大发，写了五首诗，所以，一下子又增加了五首诗。

他还作画，这张画得不错，一看就是仿倪云林（图6），一河两岸，有枯树和竹子，还有一个没有人的亭子。这一张画其实就画在一张旧的纸上，因为帖本身只有一页，所以早期装裱者，除了赵孟頫的题跋之外，还有在古纸上盖了很多收藏印，这里有元朝的收藏印，这里有明朝的收藏印。乾隆画了这张画，后来都题满了，找不到地方题了，就另外加些小纸贴在上面。这图的最右边有“王羲之快雪时晴墨迹，‘三希堂’所刻，与快雪堂帖相等”，最左边是别人题的。左上角有“乾隆丙寅年新正几暇”，也是过年，过年那一天，“几暇”就是



图6　清乾隆丙寅年在《快雪时晴帖》前作画

“万几之暇”，因为看到王羲之的《快雪时晴帖》，“爱此侧理”，“侧理”是一种古代的名纸，“辄写云林大意”。他喜欢这张纸，所以画了这幅仿倪云林风格的画。完整的题记是：“乾隆丙寅新正几暇，因观羲之《快雪时晴帖》，爱此侧理，辄写云林大意。”并钤印“乾隆宸翰”。

这后面有他上书房的老师梁诗正的题，也是在“丙寅春正”，乾隆自己画了画之后，还作了诗，还要这些词臣们作诗题跋，梁诗正写道：“奉敕编纂《石渠宝笈》，获见内府所藏，右军墨翰斯为第一。”乾隆自己画了一张画，又让大臣们作诗，欣赏一下，这是很风雅的君臣文会。“御笔诗画，未及恭载云”，就是讲编《石渠宝笈》的事情，因为编《石渠宝笈》才能见到王羲之的《快雪时晴帖》。王羲之的《快雪时晴帖》后面有乾隆的画，还有诗，还有这些大臣们一排名字，“臣梁诗正、臣汪由敦、臣励宗万、臣张若霭、臣裘曰修、臣陈邦彦、臣董邦达敬跋”，这些题字是梁诗正写的。

《快雪时晴帖》为什么叫“快雪时晴”？下一场大雪之后，突然出大太阳放晴了，天地明洁，让人精神一爽，这是北京紫禁城快雪时晴后的一个雪景照片



图7
北京紫禁城雪图

（图7）。当然跟王羲之的《快雪时晴帖》没有关系，但是让大家感受一下在下了一场大雪放晴之后，那种“快雪时晴”的心境。

乾隆皇帝题的密密麻麻，你看这三方印（图8），这方“明昌御览”是金章宗的印，但是这个印是假的，还有贾似道的“秋壑珍玩”也是假的。这些题跋，先题的较大，后来每一次要题的时候，就要找一个地方来题，就把这些空隙都挤满了，没有地方题了，再加一块纸裱在上面。你看这里是“丙寅长至”，“长至”是夏至。

他不但画了那一幅仿倪云林的画，又画了这一张仿钱选的《羲之观鹅图》（图9）：“近题钱选观鹅图之作，春日斋居清暇，展阅此帖，辄复书之。”“书”什么呢？写他“近题钱选观鹅图之作”，他在此又抄了一遍，所以我们在美国大都会博物馆收藏的钱选《羲之观鹅图》上面也能看到这首诗（图10）。这题也是丙寅，主要是丙寅这一年，他很仔细的临摹了钱选的《羲之观鹅图》，画这棵树，他比较擅长一点。其实，乾隆皇帝早期学画，他是学宋画，多临摹工笔花鸟，后来可能觉得这个工笔画实在太费时间，做了皇帝以后没有那么多时间画画了，所以他说我现在就“信笔为之”，就是用他自己的笔法来画画。

这是钱选原作的一部分（见图10），左上方的这首诗就是他题在上面的，哪一年题的呢？也是丙寅年题的。所以，他这一年先题钱选的《羲之观鹅图》，又把原来的诗题在他的临摹本上。这是《快雪时晴帖》上古人的题跋（图11），是天启二年馀清斋主人吴廷题的。这是“三希堂”印，其实在丙寅年之前，《快雪时晴帖》已经在清宫收藏，这是大家要了解的。“三希堂”的成立是后来的事情，这里有丙寅年春二月的题跋，又题“王右军快雪（时晴）帖，千古妙迹，



图8　清乾隆御题晋王羲之《快雪时晴帖》



图9　清乾隆丙寅年御画《临钱选观鹅图》，见《快雪时晴帖》后页



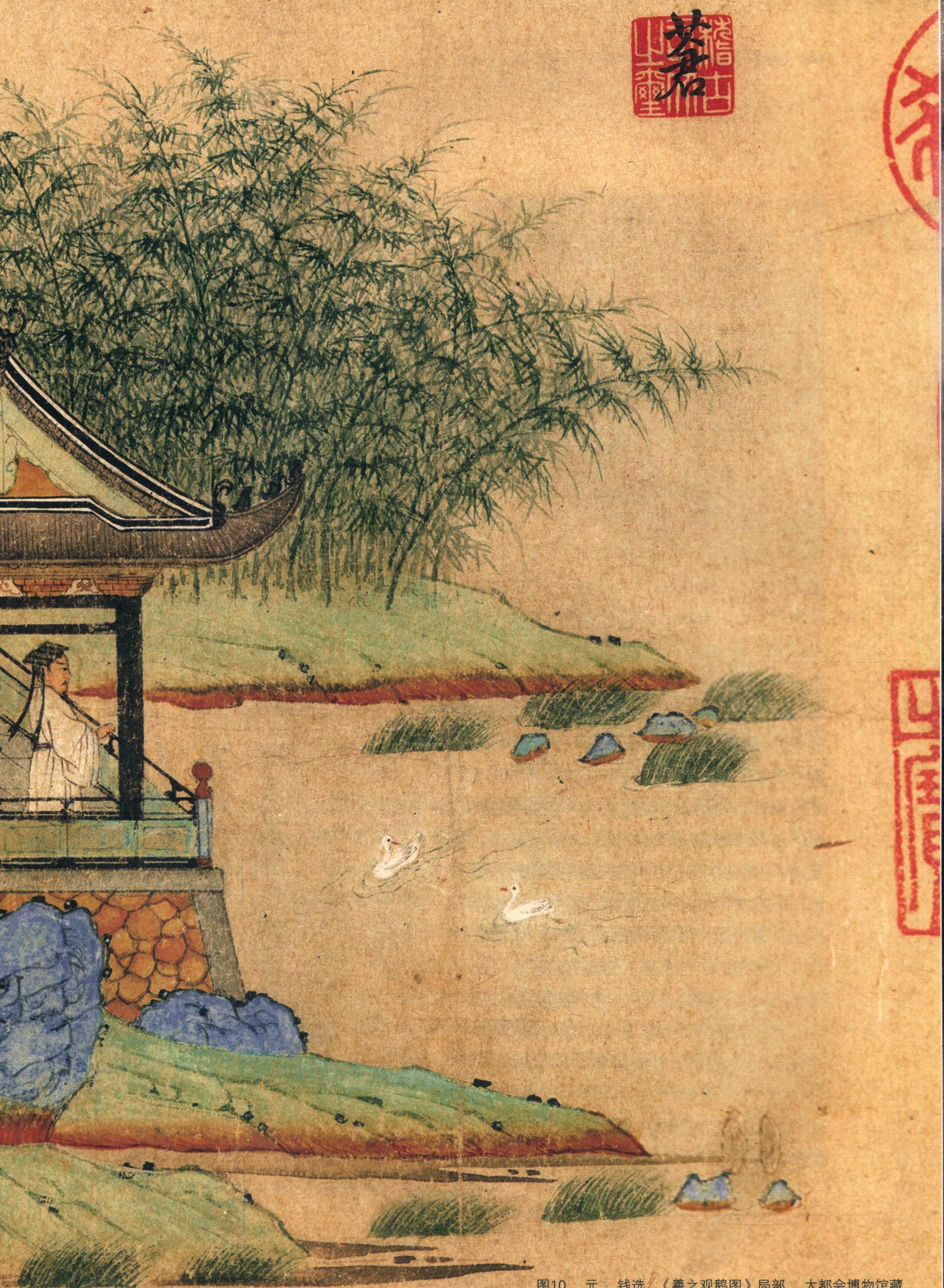


图10　元　钱选　《羲之观鹅图》局部　大都会博物馆藏

收入大内养心殿有年矣”，已经好几年了，“予几暇临仿不止数十百过”，你看他非常用心，他说平时有的时候临仿《快雪时晴帖》不止数十百过，我们现代人有这么用功，这么用心去临摹吗？当然这个帖是比较短，所以，要临几十遍相对也比较快，但是我发现他后来有了“三希”之后，时常有“三希堂”三个帖一起临的事情，这图是其中之一（图12）。

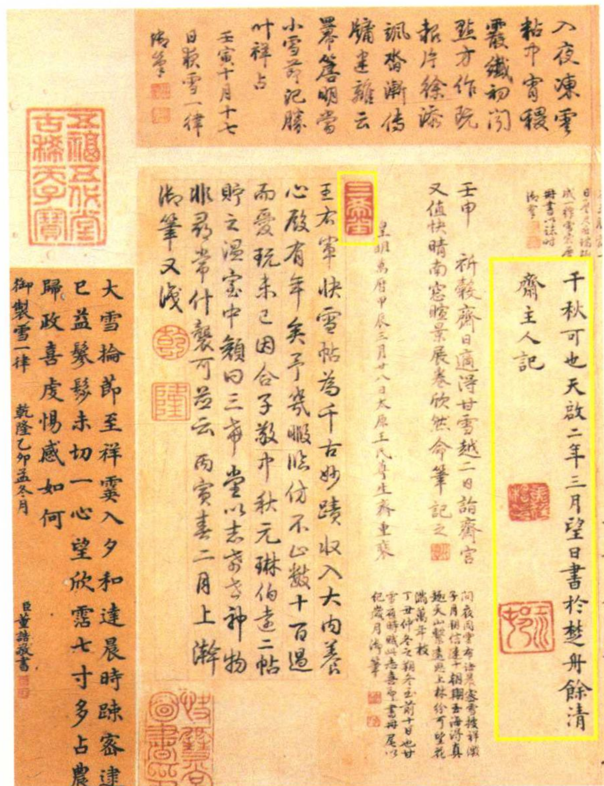


图11　清乾隆丙寅年御题晋王羲之《快雪时晴帖》

这是“乾隆丙寅春月张若霭奉敕画”（图13），是乾隆皇帝命令张若霭画在《快雪时晴帖》的最后一页，等于是封笔了，“乾隆丙寅春月，臣张若霭拜手敬识”，是在乾隆丙寅年要张若霭画的。画完之后，乾隆还在他的画上题一个“妙”字。刚才我们看“三希堂”王羲之《快雪时晴帖》的时候，上面乾隆皇帝写了一个什么字？“神”字。你想，如果你是张若霭，皇帝给你题一个“妙”字，你心里是不是非常高兴？当然高兴了。所以乾隆皇帝有时候非常懂得笼络，不知道是故意的还是自然去笼络他的大臣，所以这些宫廷画家替他卖命。因为我查阅内务府的宫中档，乾隆皇帝过几天就要命令某个画家画几张画，有时候一天要画好几个时辰。郎世宁也非常辛苦，郎世宁画工笔画的时候，一张画要画很久，可是过几天又要他画这个，过几天又要画那个，相当累。可是我相信乾隆会笼络他，所以所有的宫廷画家都为他卖命。

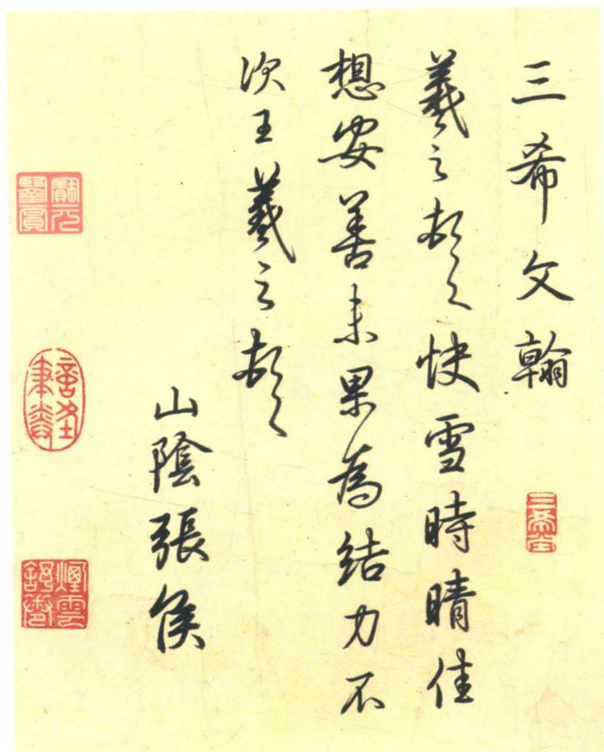


图12　清乾隆御临晋王羲之《快雪时晴帖》

这是乾隆皇帝亲笔临的《快雪时晴帖》（见图12），你们看看是不是很像？所以乾



图13 清张若霭于乾隆丙寅年奉敕作《雪梅图》

隆皇帝的书法是受这个帖影响最大，因为跟《快雪时晴帖》比起来，其他王羲之的帖锋芒、棱角比较多，但是这个帖比较圆转，笔画的粗细比较一致，而跟乾隆的个性比较接近，所以乾隆皇帝的书法其实受《快雪时晴帖》的影响很大。在《三希文翰》中，他不但临了《快雪时晴帖》，还临另外的“二希”。

现在讲《中秋帖》(图14)，《中秋帖》封面，他亲自题了一个小签条，这个很小的字，然后说“御府宝笈神品”，也是“神品”。又题了“神韵独超，天姿特秀”的小字，这是张怀瓘《书估》里面的一句话。所以，他对古人的诗论、书论等都很熟悉。我顺便讲一下，乾隆眼力很好，七八十岁还拒绝带眼镜。宫里面有很多传下来的从元朝以来的眼镜，元朝的眼镜有另外一个名词叫“叆叇”，很复杂的一个字。他说眼镜有两种，一种是水晶做的，一种是玻璃做的。他说水晶做的比较好，玻璃做的有火气。玻璃是用火烧制造出来的，所以他说玻璃眼镜有火气，对眼睛不好，最好是用水晶打磨的眼镜。他有很多眼镜，如老花



图14 晋 王献之（传）《中秋帖》 北京故宫博物院藏

眼镜等，有时候会赏赐给大臣。

“至宝”这两个大字引首其实写得不错，不是一般人能够写出来的，因为我过去受前辈的影响，时常觉得他的字不好，其实要写到他这个水准也不容易，而且他自成一体。这个题跋说：“大内藏大令墨迹，多属唐人钩填，惟是卷真迹二十二字，神气如新，洵希世宝也。向贮御书房，今贮三希堂中，乾隆丙寅二月。”刚才是正月，现在是二月，他把《中秋帖》放在“三希堂”里面，也是在这一年。而且左上角有乾隆的这些小字“如印印泥”，这字其实是很小的，他六七十岁还能写蝇头小楷。

乾隆不但题，而且画。他在《中秋帖》后隔水上面画了一枝梅花，题“三希堂制”，后面有董其昌的题跋。董其昌对清初影响很大，是大家都知道的，但为什么董其昌会有这么大的影响？主要是由于康熙的老师沈荃。沈荃是华亭人，是董其昌的同乡后辈，他在家乡当然是从小受到董其昌的影响。他到了宫里面，教康熙、雍正书法，都是教董其昌风格的书法。所以，内府里面收藏董其昌的书法也很多，一定程度上是受了沈荃的影响。后面又有“甲辰六月观于西湖僧舍，董其昌题”。现在有一个消失的明末寺庙叫昭庆寺，很多士大夫书法家经常住在昭庆寺，这个寺庙可能在水边，有很多舟船，古时候都是坐船来往，都可



以在昭庆寺里过夜，等于旅馆一样。很多寺庙相当于文人墨客的旅馆，我很想去看，有人说已经没有了，因为我作“书画船”的研究经常碰到昭庆寺。

“拟中秋帖子词”，乾隆也作了一首词。“乾隆丙寅八月拟成此词，既命内廷词臣属和”，要词臣们都要和他的诗，“适抚大令中秋帖”，他又临了一遍《中秋帖》，“因录于卷后，际此良时，实获心赏，并志之，以纪几余雅兴，三希堂御笔”。乾隆丙寅，乾隆十一年，这时候还很年轻，所以这个字精神比较好。后来慢慢到老年的时候，就慢慢颓唐，八十几岁的时候，当然人书俱老，手也抖了。

刚才看到乾隆皇帝临的《快雪时晴帖》，这个也是乾隆皇帝临的（图 15），写得很不错。你们可以去临，跟他比一比，如果觉得乾隆字写得不好，你就临“三希”这三个帖，看能不能临到这个程度。《中秋帖》后面还有词臣作画，“秋色评分，梧梢月上”，其实这个月亮在画上好像有的，是谁画的呢？是丁观鹏（图 16），他有题记说：“乾隆丙寅春暮，赐观王献之中秋帖真迹，令臣观鹏绘图卷尾，秋色平分，梧梢月上，臣辄拟议此景，伏维前贤……”主要是因为“秋色平分，梧梢月上”这两句诗，所以他画的景致以此为主。乾隆丙寅的春天，也是同一年的春天。

他在另外一个帖上写“王珣伯远帖真迹，御府珍秘神品”。又是“神品”，

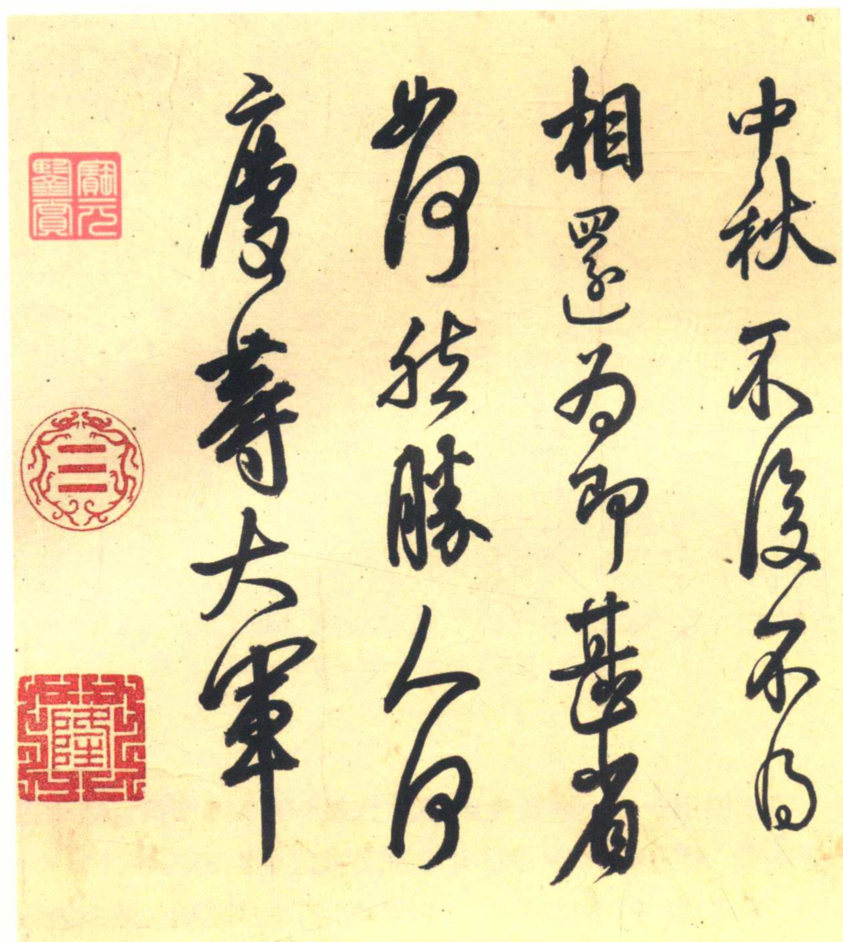


图15
清乾隆御临
王献之《中秋帖》



图16　清丁观鹏奉乾隆丙寅命作《梧梢秋色图》

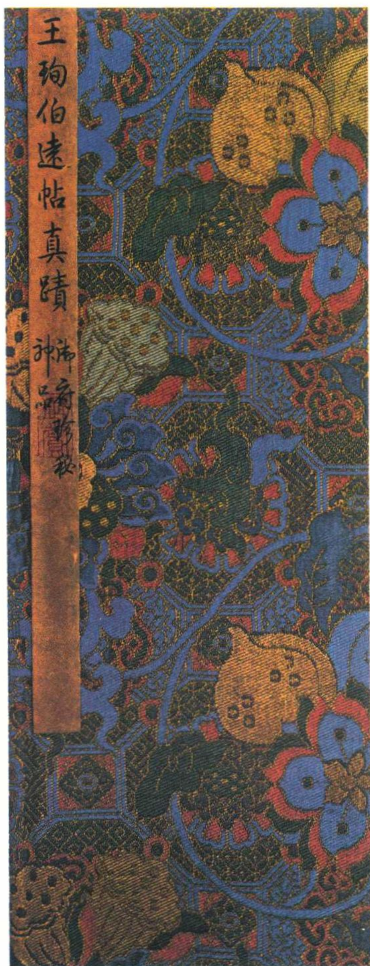


图17　清乾隆题签晋王珣《伯远帖》

这是王珣的《伯远帖》（图 17），大家都很熟悉。这个引首，“江左风华”（图 18），写得很好，气度很大，笔画很饱满，不像现在流行书风写得轻飘、左倒右歪的；这里写的是“家学世范，草圣有传”，是宣和书谱里的句子。“唐人真迹已不可多得，况晋人耶！内府所藏右军快雪帖、大令中秋帖，皆希世之珍。今又得王珣此幅，茧纸家风，信堪并美！几余清赏亦临池一助也。御识”（图 19）。“乾隆丙寅春月”，跟《中秋帖》同时，“获王珣此帖，遂与快雪、中秋二迹并藏养心殿温室中，颜曰三希堂，御笔又识”，所以“三希堂”的名号主要是因为得到了这一本王珣的《伯远帖》。因为《快雪时晴帖》本来就是宫内收藏的，这一年收藏了《中秋帖》，又收藏了《伯远帖》，于是他把《伯远帖》、《快雪时晴帖》、《中秋帖》并藏养心殿温室。养心殿东侧有一个温室，就是冬暖夏凉的那种，一个小小的房间。我第一次去看的时候，觉得这个“三希堂”非常小，在窗外可以看到“三希堂”的匾，“三希堂”的对联，乾隆的宝座，他的小几案，还陈列了一些字画（图 20）。

《伯远帖》后隔水上还画有这张画（图 21），画后有一个题跋：“王珣帖与其昌跋皆可宝玩，即装池侧理亦光润堪爱，

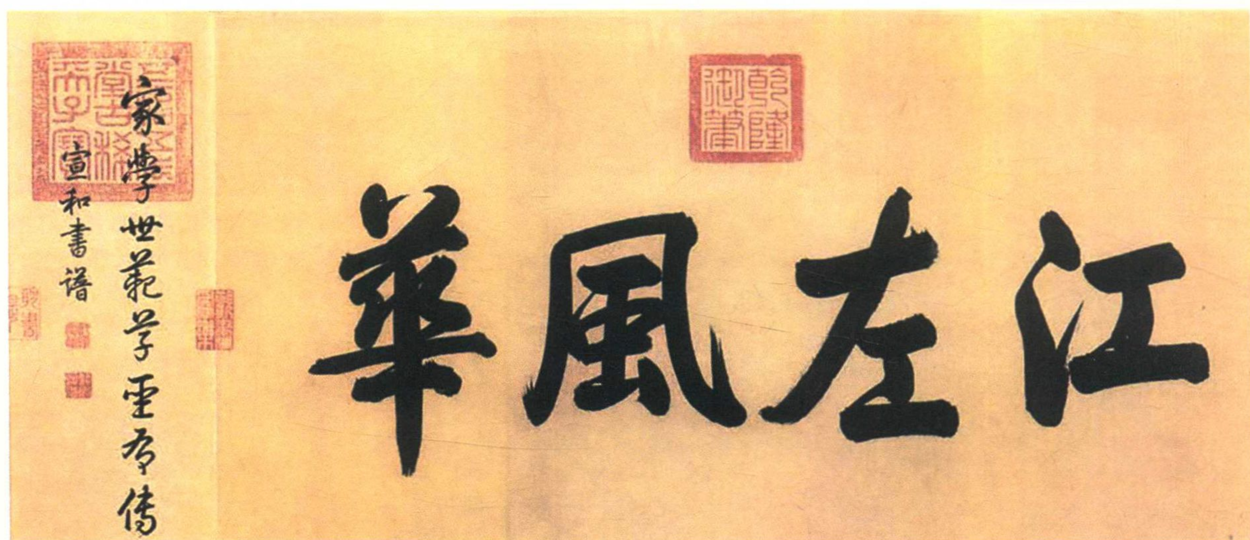


图18　清乾隆御题晋王珣《伯远帖》引首



图19　清乾隆丙寅年御题晋王珣《伯远帖》

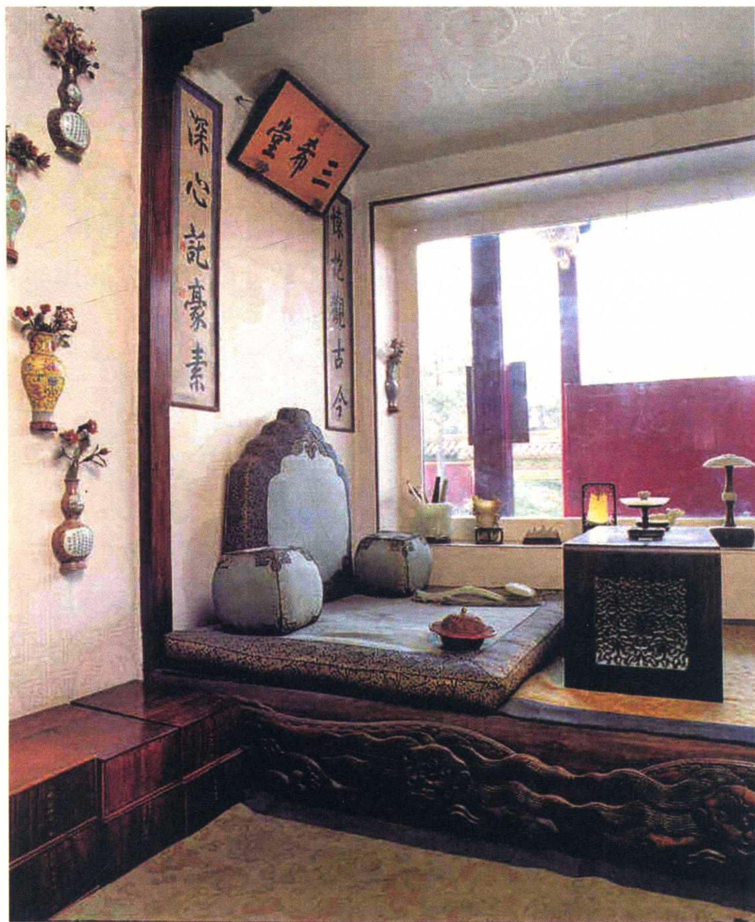


图20
养心殿内
“三希堂”内景



图22　清董邦达作《林下萧散图》



图21　清乾隆丙寅年御画《枯树文石》，见《伯远帖》后页

漫制枯枝文石以配之。乾隆丙寅春正，长春书屋御识。”就是刚才讲的，雍正赐给乾隆一个“长春书屋”，他就自号为“长春居士”。所以，这个画也是他画的，但是这幅画，画得树石比其他作品好得多，但不知道是不是他亲笔，因为有时候他是命词臣代笔的。

这个《伯远帖》后面又有董邦达的画（图 22），这是一部分，画中有一个高士，下面还有一个书童带着琴，这边还有瀑布、流泉等。董邦达题字说：“上既以王氏三帖贮三希堂，诏臣达（董邦达）绘为图，又以此伯远一札，卷尾余纸命补其空。臣谨按札中，有志在优游，及远隔岭峤语，辄仿佛情景，作林下萧散之致。窃念希世奇珍，屡得附名其后，簪笔之荣，实深跼蹐。”平常看到有名的书画，能够在后面再加上自己题跋的话，是很难得的。我在台北“故宫博物院”看成千上百的手卷，都不知道什么时候才能自己题上去，有时候手痒很想题，但不能题。所以，董邦达有这个机会能够在这么有名的作品后面画画，“得附名其后”，他的名气就永垂不朽了！

这后面还有一个《三希堂歌》（图 23），是另外一位词臣作的，沈德潜。时间也是乾隆丙寅春三月，文中讲到大概的情形。王羲之的《快雪时晴帖》，王献之《中秋帖》，王珣《伯远帖》的题签，乾隆都亲自题，而且盖了印。在如意馆里面有乾隆十一年的清宫档案：“五月初一日（如意馆），……于本日司库白世秀将三希堂手卷、册页匣等活计持进，交太监胡世杰呈览。”因为这是“三希堂”，手卷、册页都要做特别的匣子装璜，当然一般收藏家没有这么好的条件。

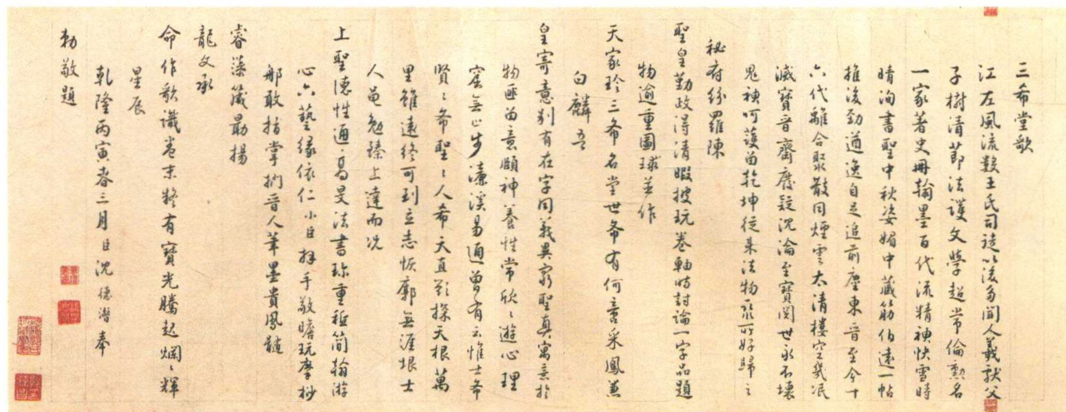


图23　清沈德潜书《三希堂歌》，见王珣《伯远帖》后页

刚才看到了乾隆皇帝临的《快雪时晴帖》、《中秋帖》，现在再看一下乾隆临的《伯远帖》（图 24），临得很像，真的不错。《快雪时晴帖》后面还有一张画，这张画平常看不到，因为这个册页另外还有一个包袱，外面是锦，里面一张是白绢，把册页包起来，用袋子装起来。在里面的一层白绢上就是这张画，这张画平常不展出，是董邦达画的快雪时晴的景致。

现在再看其他有关“三希堂”的事情。在《清宫内务府造办处档案总汇》中有 :“御题董邦达画三希堂记山水大画一张。”这个档案非常重要，要查宫内很多琐碎的事情，都要查这个档案，我希望早日把这个档案做成电子档，而且要有索引。现在年轻的学者一检索关键字马上就可以出来，过去我们是要一页一页地翻过去。我翻到这个“御题丙寅春二月裱作”，“御题董邦达画三希堂记山水大画一张，于本月初八日……”他们手续很繁琐，命词臣画了以后，要交给裱画的人，然后都要记录。这一张画就是董邦达画的（图 25），而且上面题了一篇很长的文字，当然这是想象中的“三希堂”，“三希堂”本来没有山水围绕，可是董邦达就把“三希堂”画在很优雅的山水里面。

《三希堂记山水图》上面是乾隆题的，密密麻麻，先作文章再写，而且要写得刚好在画格子的部位。从这个部位一直写到最后，要写得非常整齐，这个要画好格子，算好大概每一行写多少字，才能刚好把这些字写完。所以不要简单地看这个乾隆皇帝，乾隆皇帝题的时候每个地方都是很有设计、有计划的，要不然会零乱不堪。而且这一段字“乾隆丙寅春二月朔，御笔”，是乾隆亲笔写的，但是这个字体与一般的乾隆字体不一样，是章草。过去很少看到乾隆章草的书法，但你看他章草也能写，也写得不错。所以，我再重复一下，以前我在香港

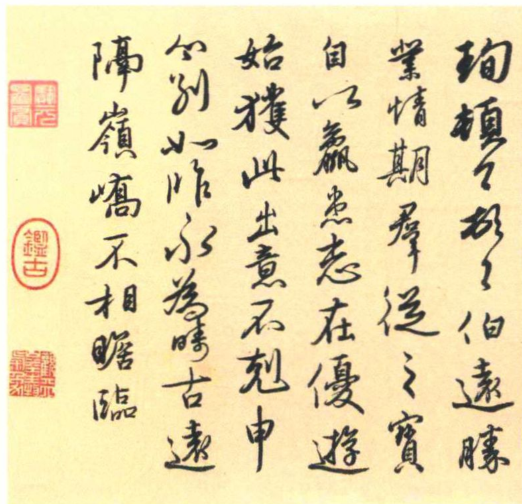


图24　清乾隆御临晋王珣《伯远帖》



图25
清　董邦达
《三希堂记山水图》
北京故宫博物院藏

中文大学演讲，讲乾隆，后来去探望饶宗颐先生，他是香港文史界的前辈。一见面，饶宗颐先生问我最近在作什么研究，我说我最近在作乾隆的研究。因为我的前辈们对乾隆印象不好，将古画题得乱七八糟，字也写得不怎么样，诗也不怎么样，我怕饶宗颐先生骂我，所以，我讲得有一点胆怯。结果他跟我讲了一句，他说："乾隆'深不可测'！"跟我想象的完全相反。他不但没有骂乾隆，而且对乾隆评价之高，是从来没有听过的，"深不可测"！所以，不要随便批评一个人，乾隆主要的职业是皇帝，要治理天下大事。可是他对书法上所付出的心力非常非常多，所有历史上的收藏家、鉴赏家都没有像他付出那么多。一部《红楼梦》就有"红学"，研究不完。看乾隆光诗就有四万多首，里面都是国家大事，要研究乾隆，这个诗集不可以忽略，里面还有其他很多事情，所以将来一定会有"乾隆学"。北京故宫博物院的郑欣淼院长曾经提出来"故宫学"，"故宫学"当然很庞大，但是光是乾隆就可以成为"乾隆学"，一定比《红楼梦》更

有研究价值。

“三希堂”的内景（见图 20），很多参观北京故宫博物院的人都去看过，这个小小的“三希堂”，有两方大印章放在那里。“三希堂”三个字是乾隆亲笔写的，对联“怀抱观古今，深心托毫素”，也是他亲笔写的，这是宝座，这是几案。墙壁上摆了很多装饰品，对面架子上面可能摆了很多书画。“三希堂”有关的印，其中有白文印，有“三希堂鉴藏玺”。

档案里面又有“乾隆十一年二月初一日裱作”，他说：“御笔藏经纸，书三希堂匾文一张，藏经纸对联一副，传旨着用本文镶棱边，做壁子匾一面、对一副，钦此。”很多琐碎的事情都要亲自下圣旨，要怎么样装裱，用什么纸，都要操心，这个乾隆真是精力过人。这是二月初一，乾隆这个时期常命太监胡世杰把要裱的东西送给裱画师。乾隆提到的“藏经纸”，宋代有金粟山藏经纸，用这种纸印佛经，或者唐朝书写的佛经，敦煌的写经，很多都是这一类的纸，这一类的纸是特制的，能够防虫，而且非常坚实，跟现在的宣纸不一样。到了明代，这种纸很少，如书画家文徵明、王宠，他们发现这种纸很好写，而且因为防虫，就将它们裱在手卷或册页的引首，因为蛀虫是从外面蛀进去的，蛀到这张纸的时候就不会蛀了，它可以保护里面的书画。所以，这个藏经纸不但很好写，而且很有用，因为它有保护的作用。看“三希堂”匾和联的颜色，就是比较黄的颜色。这种藏经纸，我看过资料，是用福建的黄蘗树制造的。这种树的树叶很苦，把这种树叶的汁加在做纸的原料里面，做出来的纸可以防虫，后人往往在手卷前面用这种纸裱一段引首，就可以保护里面的书画，而乾隆皇帝就拿这种纸写“三希堂”匾。有一张大画，乾隆的《御笔盘山图》，画的是静寄山庄，六尺整张的纸，他说这张纸非常难得，因为平常印佛经、写手卷经文都是窄条，可是那一张是大纸。

乾隆把“三希堂”的藏品又刻成法帖，第一册就是《快雪时晴帖》（图 26），而且刻帖有一个麻烦的事情。刚才看这个“神”字是墨写的，图章是朱砂盖的，可是刻在帖上就很麻烦，又要显示图章，又要显示字的轮廓，所以费了很大的事刻成这样。而且，本来很多印章是在不同的部位，但他重新选择性的刻一些重要的印章，摆在一起，所以印章的位置就跟原帖不一样了。如果《快雪时晴帖》流传到外面，人家一看，与《三希堂法帖》一对，印章位置不对了，图章数量也不对了，就会说墨迹本是假的。所以不要用这种思考来研究，因为刻帖不是照相本，照相本是能保留原帖的原貌，它的印章数量和位置都一样，可是

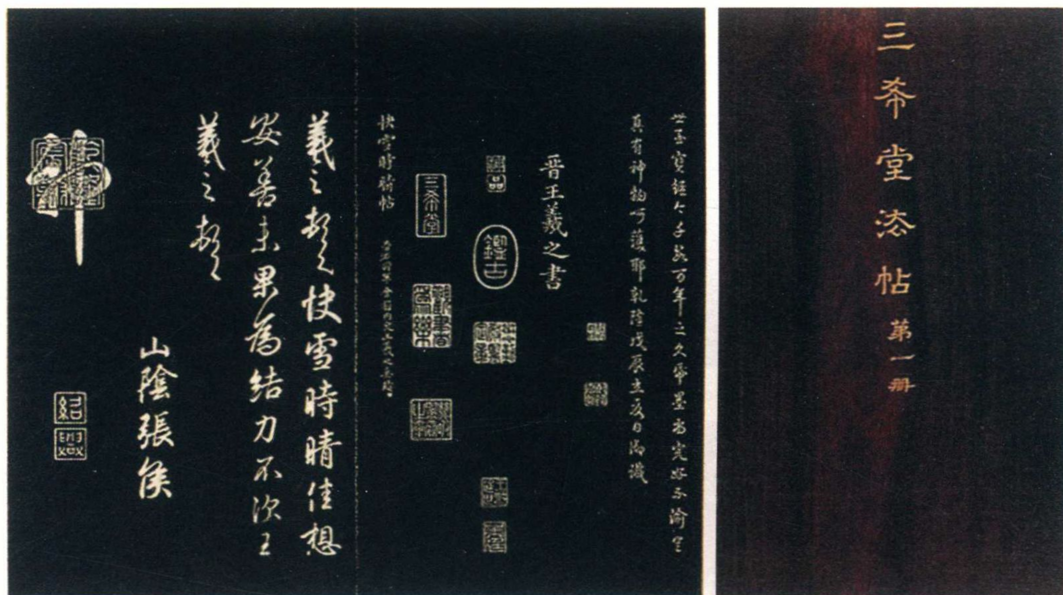


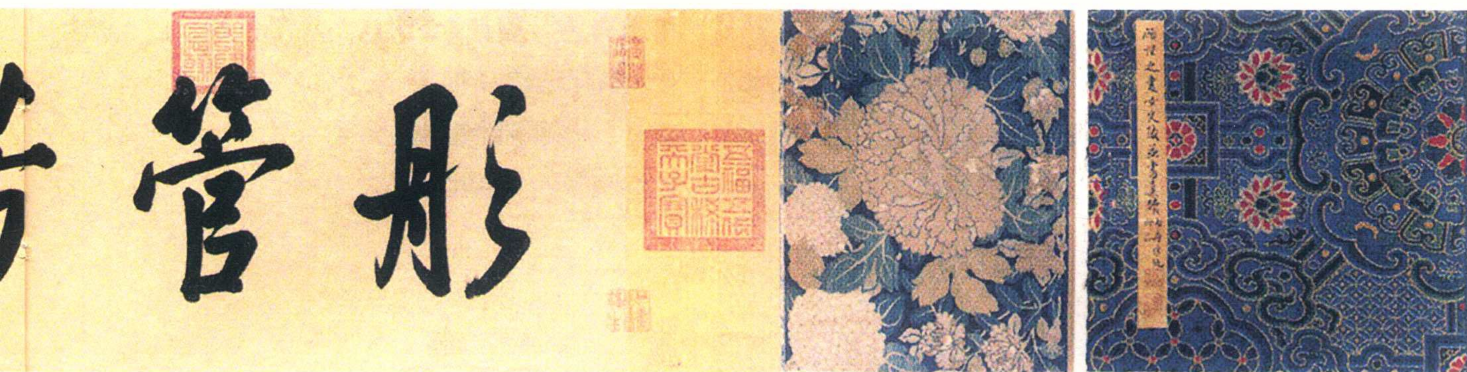
图26　清乾隆御制《三希堂法帖》

刻帖是有选择性的。这个后面有 :“三希堂得此快雪为不孤矣！乾隆庚午御题。”

综合“三希堂”之“三希”，丙寅年御题及相关的书画，打破个别作品的观念，以时间的先后贯穿起来，以及乾隆这一年对“三希”帖的关注和各种相关活动，我曾制作了一个简表。乙亥年，就是丙寅的前一年，乾隆御题王羲之《快雪时晴帖》的外签，并在左上角题了个“神”字，又在《中秋帖》上御笔题签，外签也是他题的，又题了《中秋帖》引首“至宝”两个字以及《中秋帖》左上角的小字“如印印泥”，这是丙寅年的前一年正月。到了丙寅这一年，乾隆临摹了《快雪时晴帖》一通，又题了五首诗，大约丙寅年正月又写了“神乎技矣”四字于《快雪时晴帖》册的前面一页。又是正月，他御笔摹“云林大意”，在《快雪时晴帖》卷后临摹倪瓒的山水画；春月，又得到了《伯远帖》，御题，又题签，把它收藏在“三希堂”里面。又是同一年在长春书屋，乾隆御笔在《伯远帖》的后隔水上画枯枝树石；同年又命张若靄在《快雪时晴帖》的后页画梅花；二月的时候御笔章草书《三希堂记》，是很长的一篇，又要作文章，又要写；同一年二月，又题了《快雪时晴帖》，他真的忙得不得了，又御题四行在《中秋帖》前隔水；二月，和白居易韵（“春雪”）题于《快雪时晴帖》，既题《中秋帖》，又题《快雪时晴帖》，又临了钱选的《观鹅卷》；在这个时候，二月，乾隆又命他的词臣沈德潜在《伯远帖》后面写《三希堂歌》，自己又御题《伯远帖》引首



图27 晋 顾恺之《女史箴图》(唐摹本) 大英博物馆藏






書自云傳神正
在阿堵間是知
非深入三昧者
不能到此卷也
史箴圖流傳千
五百餘年而神
采煥發意態欲
生非後人窺測
所可涯涘董香
光跋李伯時瀟
湘圖云顧中舍
所藏名卷有四
以此為第一信哉
是圖向貯御書
房繼得李畫蜀
江九歌瀟湘諸
卷適符董跋中
名卷之數為移
置建福宮之靜
怡軒顏曰四美之
以志祕賞千古
法寶不殊而會
正復不可思議
率紀數言亦為

“江左风华”。春月，把《宣和书谱》中几个字“家学世范，草圣有传”写在《伯远帖》前隔水上面；春月，御题五行在《伯远帖》后面；又命董邦达绘《林下萧散》于《伯远帖》拖尾；又令丁观鹏绘图于《中秋帖》卷尾；又御笔绘墨梅一枝于《中秋帖》后隔水；又题《快雪时晴帖》。画院的画家也跟着他一起忙。

四美具

下面讲另外一个主题“四美具”，“四美具”不是四个美女，是讲四张画。乾隆所谓的“四美具”的典故出自晋朝谢灵运《拟魏太子邺中集诗序》，其中有云：“天下良辰、美景、赏心、乐事，四者难并。”四者很难同时存在，同时得到良辰、美景、赏心、乐事，就叫“四美具”。唐朝王勃《滕王阁序》引申，“四美具，二难并”，我们要是不知道这个典故的话，就不知道“四美”是什么。谢灵运在唐朝之前就已经讲得很清楚了，“良辰、美景、赏心、乐事”。“四美具，二难并”，“二难”是哪两难？贤主、嘉宾，主人很贤能，宾客非常有水准。很多时候，主人很好，客人不好；有时候客人很好，主人不好，所以“二难并”。“四美具”意为“良辰、美景、赏心、乐事”，四者俱得之意，四者兼得很难，那我们现在讲四幅名画。

顾恺之《女史箴图》（图 27），当然是天下最重要的一张手卷人物画，大英博物馆收藏。顺便讲一下，大英博物馆这张画为了避免经常卷，很长的一段时间是裱在一条长板子上面，不能再卷，平常不看的时候就推进去，到一个没有光线的暗箱里面，可以推拉的，如拉门、拉窗。要展览的时候，把它拉出来，没有人要看的时候关进去，这是一种方式。所以这张画可以避免一直卷来卷去，就像我在佛利尔美术馆的时候，有时候卷来卷去，古绢剥落，碎片会掉下来，因此很多大轴都裱在板子上。这也是保护古代卷轴画的一个方式。

在展览《女史箴图》后面的墙上，大英博物馆请我写了横幅“墨香堂”三个大篆书，三米多长，所以你们以后要去大英博物馆看这张画的时候，前面是这张《女史箴图》，后面墙上挂着很大的三个字，是我写的，顺便宣传一下！

卷上面的顾恺之书法，有很多人说是后来仿的，但从书法上看，这张画时代很早，是不是顾恺之很难说。很多人都说是后来的摹本，但究竟什么时候摹的，到现在还没有定论，我认为这卷至少是隋唐时的。我觉得这书法至少像初唐的，所以不会晚于初唐。这张画的后面，乾隆皇帝又画了一枝墨兰（图

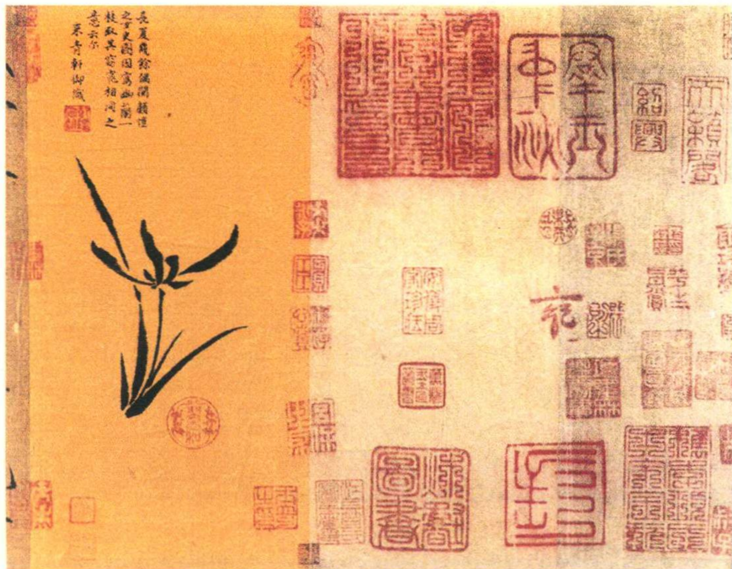


图28
清乾隆御画《墨兰图》
（见《女史箴图》卷后）

28），虽寥寥几笔，画得是不错的，初看觉得不好，越看越觉得耐看，上面乾隆又题了一首诗，长题云："晋顾恺之善丹青，……此卷女史箴图流传千数百余年，而神采焕发……董香光跋李伯时潇湘图云：顾中舍所藏名卷有四，以此为第一……"顾中舍是云间的一个收藏家，即顾从义，这个"四美具"跟顾从义的关系也密切。这里"向贮御书房"，后来又得到"李画蜀江、九歌、潇湘诸卷"，所以除了《女史箴图》之外，有三卷是李公麟画的，有《蜀江图》、《九歌图》、《潇湘图》。董其昌曾经提到，在顾从义家里看到这四件东西，叫做"四美"。董其昌题跋之后，这四卷就分散了，结果先后都集中到清内府里去了。乾隆收到的这四卷，符合董其昌题跋中的名卷数目，他便移置建福宫之静怡轩，颜曰"四美具"。建福宫后来被烧掉了，现在北京故宫博物院重建了，已经不是以前的样子了。"乾隆丙寅夏至前五日，静怡轩御笔"（见图27），乾隆皇帝很得意，因为他欣赏董其昌，董其昌说这四卷是"四美"，先后又到内府集中了。这就是乾隆丙寅夏天的时候在静怡轩题的。《女史箴图》后面拖尾有邹一桂画的《松竹石泉图》，邹一桂当然非常用心地在天下名卷后面附上一笔。

另外一件"四美"中的作品是所谓李公麟名下的《蜀江图》（图29），画的是四川，乾隆皇帝在上面有很多的长题。你看文字很长，他要作文章，题得整整齐齐，都要设计好，找好地方，所以不要以为他是乱题的。后面又画了一枝梅花，卷后后隔水又是乾隆的题。这一卷在哪里呢？在华盛顿佛利尔美术馆。

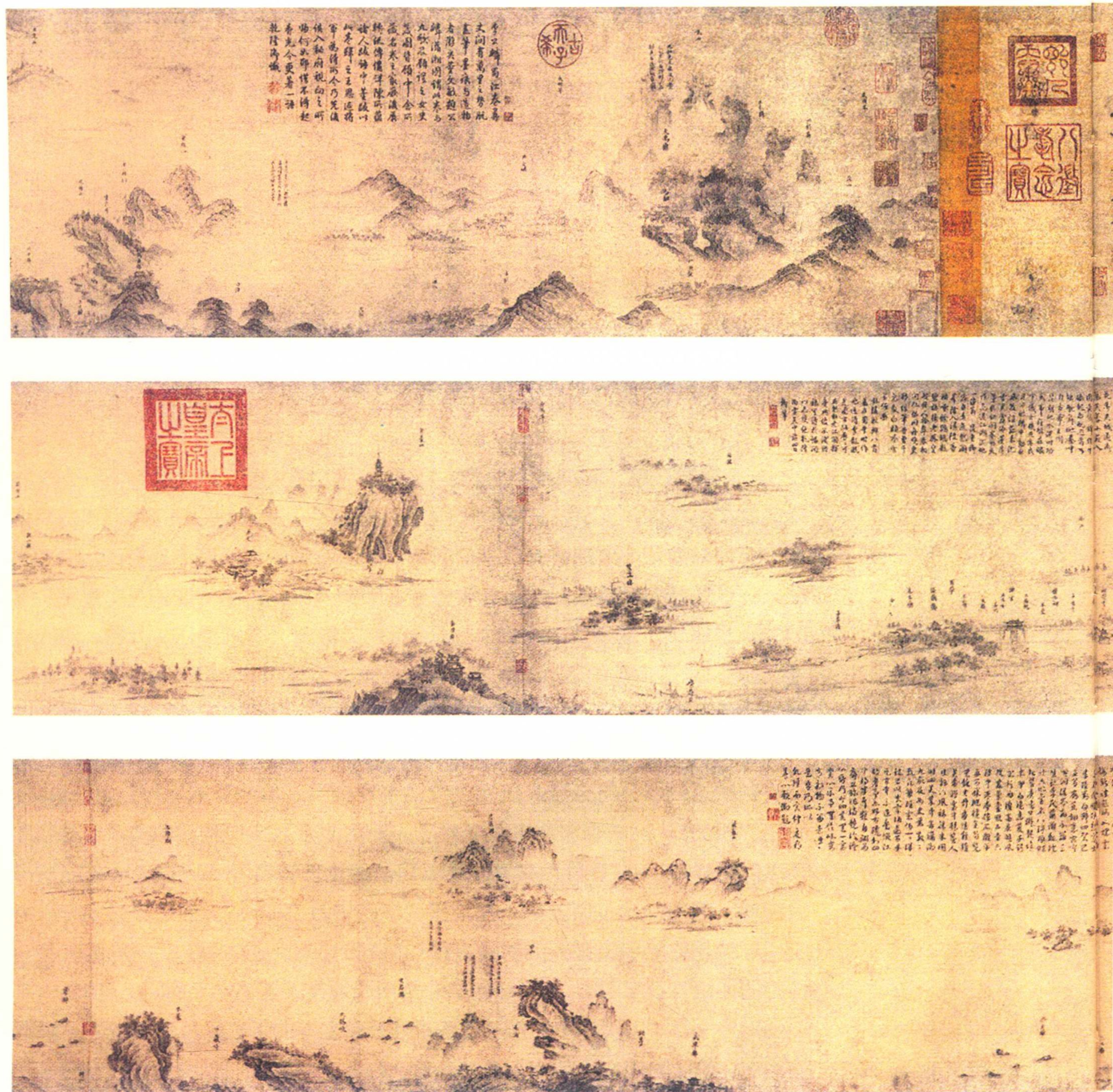
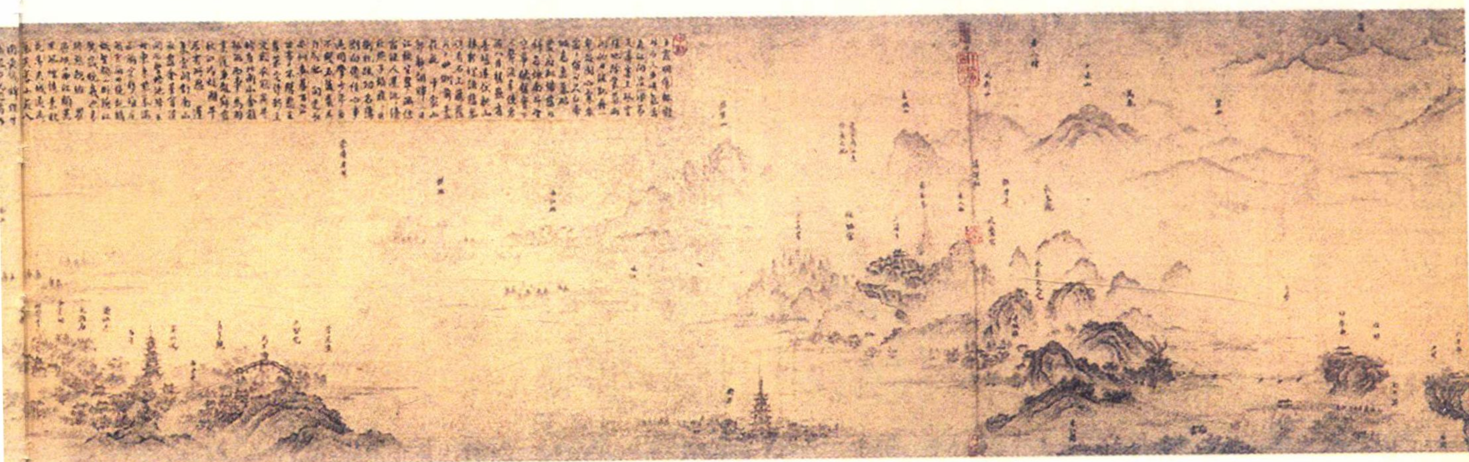
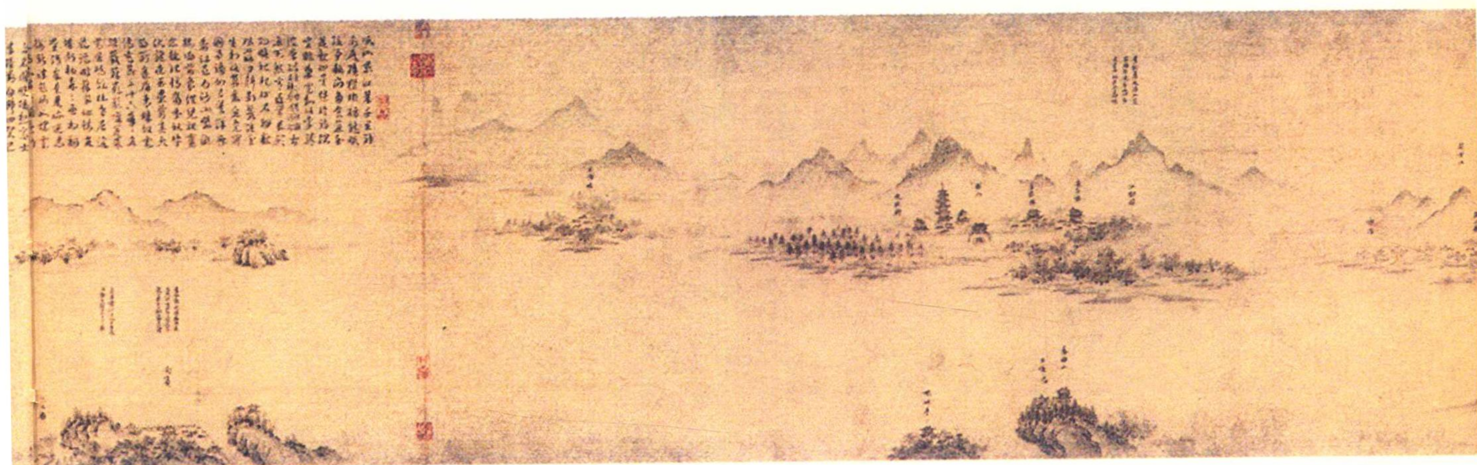


图29-1 宋 李公麟（传）《蜀江图》 佛利尔美术馆藏


蜀川勝槩
八一道人書







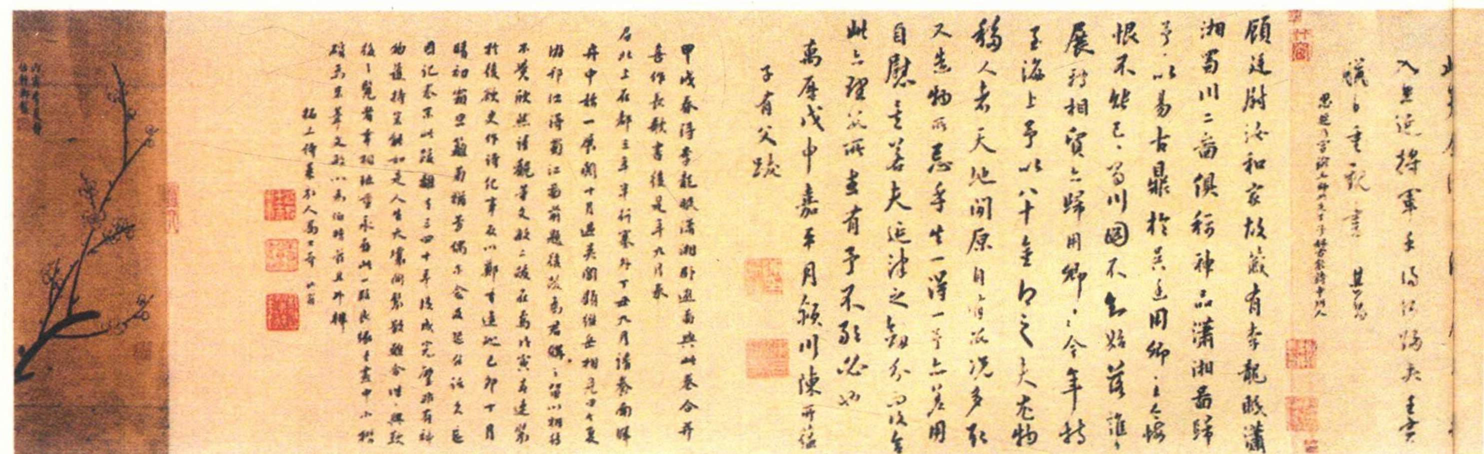
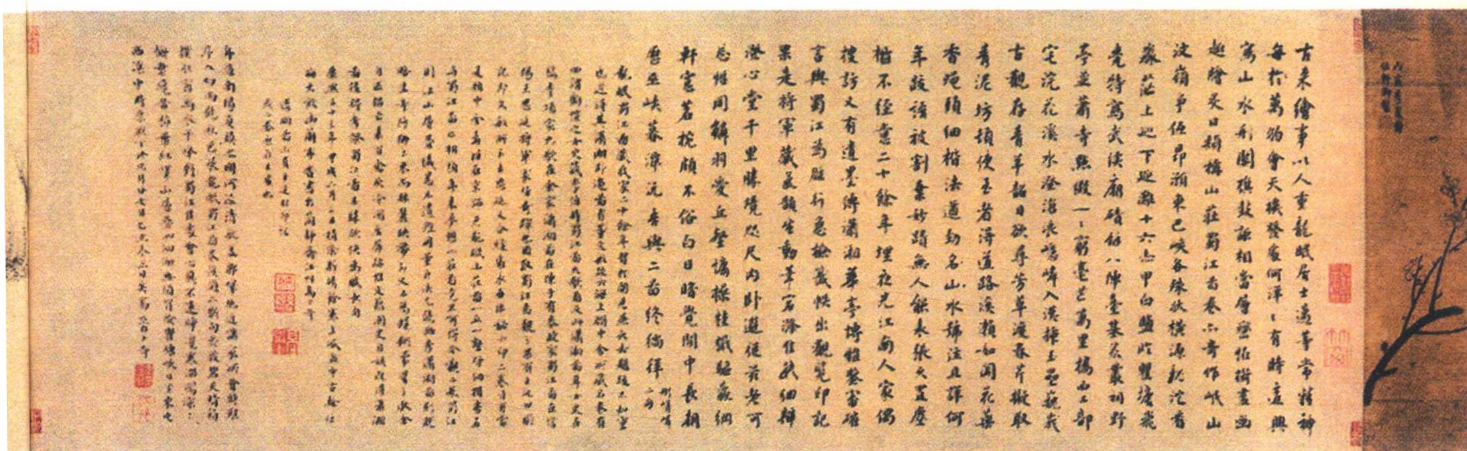


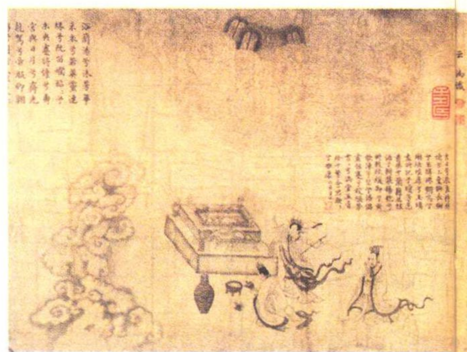


图29-2 宋 李公麟（传）《蜀江图》 佛利尔美术馆藏

















前面引首是明朝的任道逊题的，他是十五世纪的人。他题的“蜀川胜概，八一道人书”，这个字号本来很多人都不知道。这卷像一个地图一样，很多地方都标明了地名。

看这一段乾隆的题字：“李公麟蜀江卷，寻丈间有万里之势，脱尽笔墨痕，与造物者游矣！董文敏题公麟潇湘图，谓此卷与九歌及顾恺之女史箴图，皆顾中舍所藏名卷之最，厥后辗转流传备详，陈所蕴诸人跋语中，董跋以此卷归之王思延将军为得所，今乃先后俱入秘府……”这四卷辗转流传，在乾隆的时代都到了内府。这张画当然不是李公麟画的，现在研究者认为这张画大概是南宋时候出现的，因为有些地名在南宋时期才有，北宋时期没有，所以这是用考证来鉴定。当然，从书画本身看，因为李公麟的书法其实到现在还没有大家公认的，但李公麟的画有《五马图》，《五马图》却不是山水画，所以我们也不能拿马图来鉴定他的山水。

我刚才指出来乾隆的长题之一，题于卷尾：“乃今四美具一室，赏心乐事无伦比，寓意于物不留意，咄咄是吾乃所以。”有时候乾隆的诗句不太容易理解。“乾隆仲夏朔养心殿御题”，这个字也是有点章草的味道。另外一个题中说：“杜陵秋兴八首，盖在蜀中时作也。近得李龙眠是图，古迹历历可数，想杜老江阁挥毫，兴复不浅，因录其诗于幅间”，“以志双绝，乾隆丙寅天中前四日御笔”，又是在乾隆丙寅。

在卷后又有董其昌、高士奇题跋。在后隔水又有乾隆画的梅花一枝，题字是“丙寅季夏静怡轩御制”，即是他把四卷放在一起的那个“静怡轩”。这个《蜀江图》的卷尾，乾隆皇帝还抄了杜甫的诗，后面还有他命丁观鹏画的《杜甫诗意》。又在乾隆十一年，五月十二日，“旨着周鲲用宣纸画李伯时蜀江图，钦此”。乾隆要一个宫廷画家临摹蜀川图，这个画家叫周鲲，但是这张画我没看到，所以有些画要靠著录来流传。

另外一张画，李公麟名下的《九歌图》(图 30)。前面的引首写得多好，后面有很多都是乾隆题的，题得非常整齐！看这四个大字引首，每一个字都一笔书，顺着这个笔画，牵丝都没有断，虽然这里断了一点，但是笔势很明显是相连的，笔势看得很清楚，写得很好。



图30　宋　李公麟（传）《九歌图卷》　国家博物馆藏

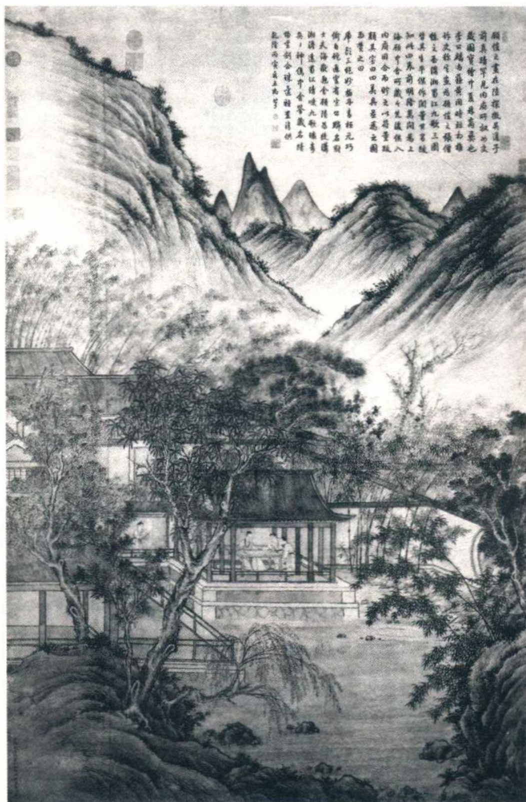


图31　清　董邦达《高宗御笔四美具赞轴》台北“故宫博物院”藏

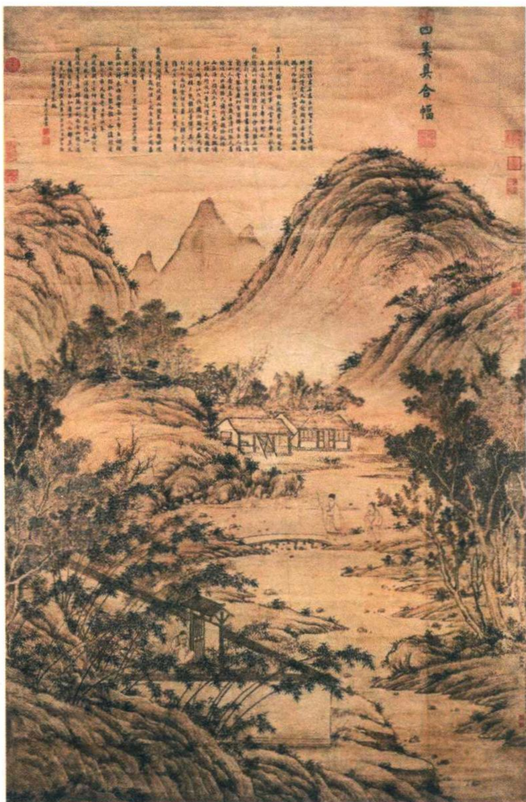


图32　清　董邦达《四美具合幅轴》台北“故宫博物院”藏

所以，看到这种字，不能再笑他了。其中的题跋之一，说“旧藏上海顾中舍家，为董香光品题四名卷之一……行笔精妙，以虎头女史卷相证，尤信其能入前人之室”。这里一直讲李公麟，但是我们现在不相信这是李公麟，但乾隆受时代所限，只能这样讲。

《九歌图》后面又有乾隆皇帝画的菊花、兰花，都画得不错。乾隆又题字：“九歌图为龙眠名迹，传世六百余年，名人题识不知凡几。”纪年为“乾隆丙寅夏五”。他这幅小画，也是“仲夏下浣之四日，再写春兰秋菊”，这上面还有乾隆的诗，是打了格子的，排得很整齐。

《四美具合幅》（图 31、图 32）是乾隆命宫廷画家董邦达画的两张山水，画的是山水中的建福宫静怡轩，上面就是乾隆自己亲笔题的：“置建福宫之静怡轩，颜曰四美具。”这张画里面，有一个人物好像拿了几张画，在屋里欣赏“四美具”。乾隆题的“乾隆丙寅夏五御笔”，他说：“潇湘图、蜀江图、九歌三图，皆其生平杰作”，都是讲李公麟的杰作，“阅董其昌跋，知其四卷，前明隆万间

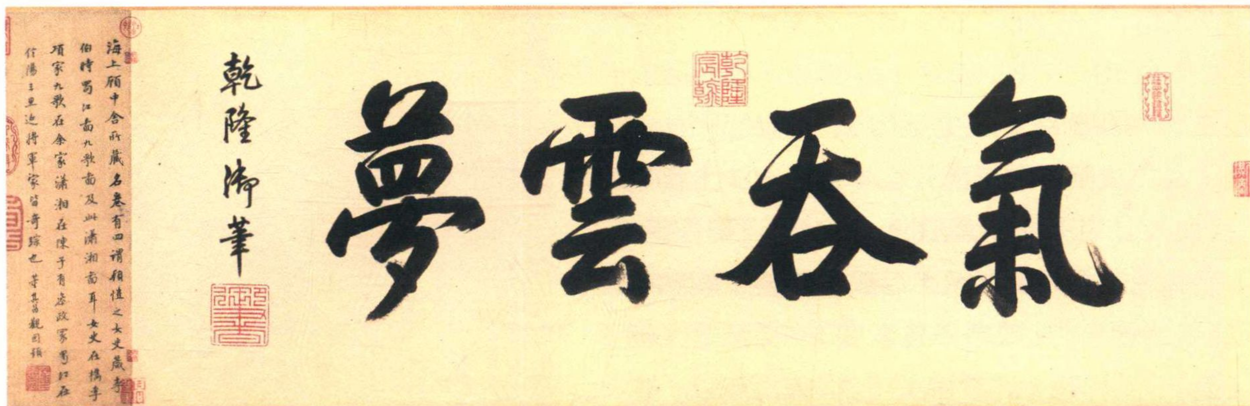


图33 《潇湘卧游图》乾隆引首及董其昌题跋

为上海顾中舍所藏，今先后俱入内府，因合而贮之，以符董跋，颜其室曰四美具”，我开始也不懂什么叫“四美具”，后来知道有这个典故才了解了。

还有一卷《潇湘卧游图》，这张画在上海博物馆展出过，是从日本借来的。所以这个“四美具”，现在都分散了，《女史箴图》在英国，《蜀江图》在华盛顿佛利尔，《九歌图》在国家博物馆，这件《潇湘卧游图》在东京国立博物馆。

在不到三百多年中，这“四美”已经有了两度的聚散！《潇湘卧游图》这张画得非常好，以前也在李公麟的名下，可是在研究了他的题跋后，知道是南宋一个姓李的画家画的，只是现在查不出这个姓李的画家是谁。这后隔水上面又有画，大概是乾隆画的。我们看这卷画的引首：“气吞云梦。乾隆御笔。”（图33）真是有帝王之气的书法，不是现在那些寥寥草草、左倒右歪的现代书家能够写得出来的。

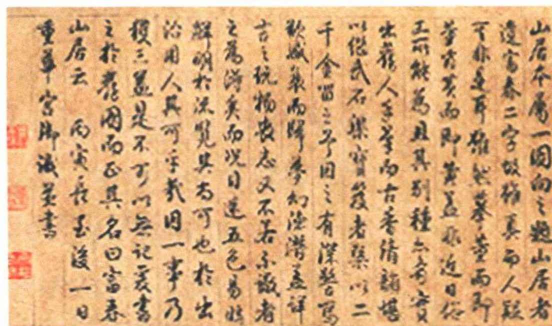
《潇湘卧游图》上有乾隆的题跋，“董跋谓顾氏名卷有四，今乃散而复合，不异丰城之遇也，乾隆御识”。前隔水有董其昌的题字：“海上顾中舍所藏名卷有四，谓顾恺之女史箴、李伯时蜀江图、九歌图及此潇湘图耳。女史在檇李项家，九歌在余家，潇湘在陈子有参政家，蜀江在信阳王思延将军家，皆奇踪也。”（见图33）所以，乾隆皇帝得到这四卷的时候非常得意了！乾隆另外一个长题，“乾隆丙寅夏五”，“用苏东坡题宋复古画潇湘图韵”。作诗还比较容易，但用别人的韵作起来更难，可是乾隆时常做这样的事情，对他没有困难。

乾隆在卷后画的墨竹就不算好了，这是《潇湘卧游图》卷尾的款，“潇湘卧游，伯时为云谷老禅隐图”（图34）。这个款是假的，后来添的，字也写得不好。乾隆在“四美”卷后隔水的画，以这一幅墨竹最差。

乾隆在“四美”卷上时常交错题字，你看乙亥（丙寅前一年）御题《女史箴图》的引首，在长春书屋御跋《女史箴图》；又命邹一桂画在《女史箴图》的后面，在《蜀江图》上御书“秋兴八首”；在《九歌图》上御题；《蜀江图》上又御题，在《蜀江图》后隔水又要丁观鹏画《杜甫诗意》；又御题《九歌图》；又题签《蜀江图》；又御题《九歌图》，忙得很！所以，这些大臣们，梁诗正、董邦达还有张若霭都跟着一起忙。



图34 《潇湘卧游图》上之款识及乾隆御画


图35 清乾隆御跋子明本《富春山居图卷》

乾隆的“画禅室”

大家都知道“画禅室”是董其昌的书斋名，乾隆也刻了一个印章叫“画禅室”。讲到“画禅室”，不得不提黄公望的《富春山居图》。乾隆误将假的《富春山居图》认作真的，所以在假画上题满了跋。其中有这个长题，“丙寅长至后一日，重华宫御识并书”（图35）。另外所有的题跋都是乾隆写的，其中乾隆丙寅年题的就有多处。“皆董香光画禅室中藏物，题识墨迹犹存，今先后收入内府，爰于咸福宫西室，什袭以藏，即仿香光之意，颜曰画禅。”因为都是董其昌收藏过的，所以他把这些都收藏在他宫中的“画禅室”里，并为此刻了一个印。《富春山居图》的御题中就有：“为子明隐君作，子明未详姓氏，当再考之。”乾隆还要考证，有时候可能让词臣们去帮他考一考，开始查不出来，要再考，最后考出来了。他说“元史不载子明”，明朝的《画史会要》里面写了“任仁发，字子明”，所以他认为子明本《富春山居图》是黄公望为任仁发画的，可是后来我们一查，任仁



图36 清 乾隆《烟波钓艇图》台北“故宫博物院”藏



图37 清 邹一桂《秋海棠图》上之乾隆御题 台北“故宫博物院”藏

发的时代比黄公望还早，任仁发与赵孟頫同一时代，所以不可能是任仁发。乾隆也是在这一年题的："丙寅小寒重华宫。"另外有一个长题，时在“丙寅谷雨”，谷雨是收成的时候，大概在六七月。子明本上又有御识“清和载生明再识”，也是乾隆丙寅的那一年，这是我考出来的。

乾隆丙寅御题古代的书画，有刁光胤《写生花卉册》、颜真卿《赠裴将军诗帖卷》、米友仁《溪山烟雨图轴》、王蒙《听松图卷》、文徵明《松阴曳杖图轴》、陆治《花溪渔隐图轴》、赵伯驹《苏轼后赤壁赋图》、钱选《莲花卷》、王蒙《涤砚图轴》、陆治《高士听泉图轴》、王翚《仿曹知白小景轴》及《水村春晓图轴》、《仿王蒙修竹远山轴》、唐寅《山水人物册》、韩幹《照夜白卷》，都是丙寅这一年的御题画。在《四库全书》里面的御制诗，因为它是编年的，所以一查，有很多都是丙寅年的作品。

乾隆在丙寅年不但题古画，而且题了很多他画院里画家的画，如题董邦达《秋山萧寺图轴》，题“五君子歌”于张若霭《五君子图卷》，题董邦达《仿李唐谷先春图》、“香山夜雨”之作题董邦达《静宜园二十八景图卷》，题张若澄《画镇海寺雪景》、沈源《水嬉图轴》、丁观鹏《登瀛图卷》。这些都是画院画家的画，上面都有乾隆的御题。这是丙寅春日，“清高宗御笔”，是他自己画的一张画（图36），是根据一张古画临仿出来的。这是画院画家邹一桂画的（图37）。有的画，他题了好几次，还有请大臣题，所以那些画院的画家觉得皇帝对他们非常好，所以拼命给皇帝画。董邦达画《杜甫诗意图》（图38），这些画都有御题，刚才已经讲了。

丁观鹏在丙寅这一年，奉敕仿李公麟笔意作《九歌图》，后面张若霭画雪浪石，这一年又有乾隆御笔行书题在董邦达的画卷上。刚才讲了《快雪时晴帖》后面题了“神”字，他题臣工的也有“神”字。你看这两个画家，又是唐岱（图39），又是王敬铭（图40），那个“神”字，那不等于与王



图38 清 董邦达《杜甫诗意图》台北“故宫博物院”藏



图39 清 唐岱《仿范宽秋山瀑布图轴》台北“故宫博物院”藏

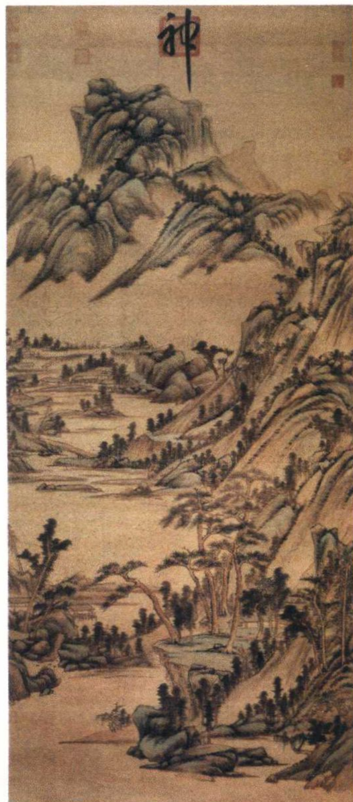


图40 清 王敬铭《山水轴》台北“故宫博物院”藏

羲之作同等观了吗？所以这些画家真的是受宠若惊。乾隆丙寅这一年乾隆自己画得也不少，在此无法详细展开。

结语

乾隆丙寅年，也就是乾隆十一年，真的是乾隆收藏、鉴赏、题跋的丰收年。好像香港有一个电影叫《那些年我们一起追过的女孩》，这个幻灯片也是在那一年做的，所以我将今天的演讲总结为“那些年我们一起追过的乾隆”，以博听众们的会心一笑，谢谢大家！

第十讲

乾隆皇帝《御笔盘山图》与唐岱



傅　申：谢谢邵教授的介绍。这次的演讲以乾隆为主。以前我们对他并不重视，现在越来越多围绕乾隆的研究，北京故宫博物院也要围绕《石渠宝笈》开一个研讨会。我认为，关于乾隆皇帝将来一定会有一个“乾隆学”，他对于我们研究书画的人来说，是非常重要的。

我在1965年进台北“故宫博物院”工作，我们的前辈——台北“故宫博物院”的副院长庄严先生和李霖灿先生，他们对乾隆都有一点讥笑、讽刺，为什么呢？因为乾隆的字像面条一样，乾隆的诗很多都像打油诗。但是，我通过近几年的研究，对他越来越佩服，因为他是管理全国的皇帝，他不是一个诗人，也不是一个鉴赏家，可是他在这方面付出的努力超过历史上任何一位诗人、收藏家和鉴赏家。等一下，就可以看到他在一件作品上下的功夫。

他作的诗有四万多首，其数量相当于《全唐诗》的总和，我们知道唐朝诗人很多，可是收集起来也只有四万多首。乾隆一生从皇子时代就有很多诗文，在没有登基之前就出版了一本《乐善堂文集》。他25岁当皇帝，要做60年的皇帝，直到85岁，你查查历史上哪一位皇帝有85岁？所以，其实他内心是一定要活到85岁，而且就是禅让给嘉庆的时候，对外是嘉庆元年，可是在宫内仍然是乾隆六十一年、乾隆六十二年。他虽然归位于他的儿子，可是国家重要的事情还是要他掌管、决定，这是他做皇帝的方面。做这么久的皇帝，他自称为“十全老人”，他有很多功绩，留给后人做不完的研究。再加上他的书画收藏，我今天不是专门讲乾隆的书画收藏，而是讲他这一件作品——《御笔盘山图》（图1）。这件作品有两个主题，一个是鉴定研究，一个是介绍这张画的主题。盘山这个地方有乾隆皇帝的行宫叫静寄山庄，这个静寄山庄仅次于最大的行宫避暑山庄，比圆明园、颐和园都要大，可是现在已经完全消失了，所以，我曾经有一个演讲就叫《重建一座消失的乾隆“静寄山庄”》。

这个静寄山庄与圆明园、避暑山庄等行宫有一点不同，别的行宫多是自乾隆的祖父、父亲就已经开始营建了，后来又经他扩充，但这个静寄山庄是由他一手建立并完成的，他一生去过静寄山庄三十多次，后来嘉庆去过几次，以后就没有皇帝再去了，慢慢年久失修。到了民国军阀割据的时代，有些军阀占领那个地方，后来那个地方就被破坏了。那我们现在就讲这张画，一方面这张画是乾隆很重要的一张画，但我认为这张画不是乾隆亲笔画的，这是鉴定的事情；另一方面介绍静寄山庄。

所以，今天讲的主题，第一点，介绍乾隆皇帝的《御笔盘山图》；第二点，



图1 清 乾隆《御笔盘山图》 北京故宫博物院藏

《御笔盘山图》与乾隆皇帝的绘画。我要从认识乾隆皇帝的绘画开始，证明这张画不是他的画；第三点，《御笔盘山图》与其他宫廷画家的画；第四点，《御笔盘山图》与唐岱的画。唐岱是三朝的老画师，从康熙、雍正到乾隆，他也是影响过乾隆的宫廷画家；第五点，唐岱与郎世宁等人的合笔画；最后讲乾隆皇帝与唐岱。结论是《御笔盘山图》是乾隆皇帝与唐岱的合作画，怎么样合作，等一下再解释。

一、乾隆皇帝的《御笔盘山图》

《御笔盘山图》这张画很像董元、巨然的风格，也有宋人的构图，中间是一座大山耸立，主峰顶上有一个塔，这张画上端中央还有一个很大的印——“静寄山庄”，看到没有？乾隆每次都要在这幅《御笔盘山图》上找不同的位置去题，最后题到水里面去。一般题画尽量避免题到水里面，可是他不管。

我讲一下盘山的地理位置，盘山是在蓟县的西北角，在从北京到东陵的途中，康熙皇帝就曾去过，而且还在那登山。因为山上风景很好，有很多古代的寺庙。乾隆皇帝就是因为喜欢这个山的石头、松树和泉水，后来决定在这里建一个行宫。他每一次去东陵，差不多在路上要五天左右，所以沿途都有一些行宫。你们去过蓟县的话，就会知道梁思成先生研究的辽代的独乐寺，独乐寺是木结构的大寺庙，里面有一个观音，从第一层一直到第三层，寺旁也有一个小行宫。独乐寺在蓟县城里，旁边还有一座小的行宫作休息用，后来乾隆皇帝觉得他的祖父很喜欢这座山，在乾隆南巡几次以后决定在这个山上建一个比较像南方风格的行宫，它不是在寺庙区，而是在半山辟了一片比较平整的农地，随着山坡往上建立了一座静寄山庄，在静寄山庄附近还可以看到长城。

在《石渠宝笈》里面就记载了《御笔盘山图》这张画，并说明这张画是画在玉粟笺上，什么叫玉粟笺呢？这种纸是金粟山藏经纸，这是宋朝时特别为抄佛经做的一种纸，可以防虫，很坚实，非常坚牢。这张画是纵四尺九寸五分，宽约等于五尺的一张立轴，而且是整张纸。“画盘山全图，界画山庄”，乾隆有一段题跋，“是幅属笔于四月上旬，成于七月上旬”，从四月上旬开始画到七月上旬完成，花了三个月的时间。他说这个玉粟笺“颇艰致”，很难得，因为玉粟笺平常都是小纸，很多敦煌写经那一类的手卷是一张一张纸接起来的，宋朝有很多佛经都是用这种纸印的，都是小张的。但是这张画的纸很大，高度几乎五尺、宽约三尺的一张纸，他说很难得，“但愧笔弱，不足配之”，他说自己用笔

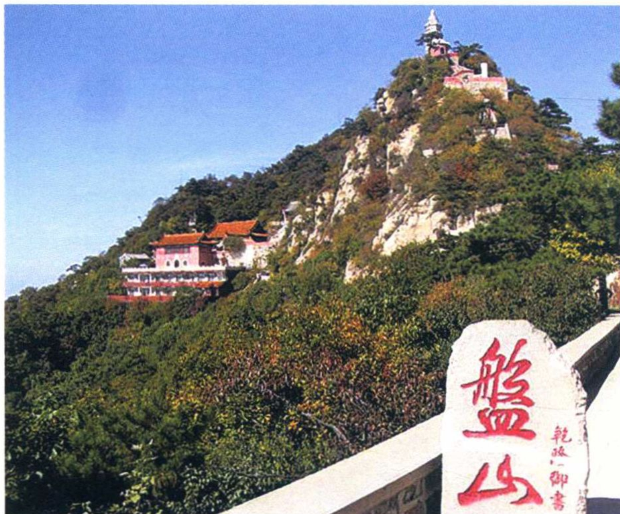


图2
盘山的实地景致

比较弱，不足以配这张纸，将来“再游田盘，即景得句，当遍书其上也”。他画完之后，把这张画留着或者随身带，每次到山庄去，他都要题字，他很早就想好要将这张画的上部题满，没有一个收藏家、鉴赏家、画家有这样的精神。他形容盘山的风景云 :“盘山太行脊，千里走蓟易 ; 峰峦特秀拔，往往露奇石。”

“是幅属笔”，他自己没有说别的事情，在玉粟笺上画了三个月，也没有说哪一个人帮他一起画。所以，在北京故宫博物院展览这张画的时候，都是说乾隆画《御笔盘山图》，但经过我研究乾隆历年的绘画，认为这张画不是乾隆自己画的。当然，这张画没有乾隆也画不出来，因为只有他了解整个山的风景，但画这张画的画家并没有去过盘山，可能也有别的画家去过、画过别的《盘山图》，但是我认为这个画家没有去过，而且一定是两个人的合作。

二、《御笔盘山图》与乾隆皇帝的绘画

现在要讲《御笔盘山图》与乾隆皇帝的绘画，首先要了解他的笔性、他的风格，才能判断这张画是不是他画的。这张是盘山的实地景致（图 2），我历年来时常注意乾隆的画，现在看乾隆的画，这几张画是绝对没问题的。

这一张画是 1744 年画的（图 3），右边一张是在台北“故宫博物院”收藏的（图 4），在明宣宗的名下，而这张画是乾隆临仿的右边这张构图，他也没有说这张画是根据什么画来画的，“甲子季夏上浣元月四日，重华宫御制”，但是这张画千真万确是乾隆亲笔临仿的。

乾隆皇帝画的石头皴法与其人物的画法、竹子等都有他独特的韵味，但他



图3　清　乾隆《烟波钓艇图》台北“故宫博物院”藏



图4　明　朱瞻基《烟波捕鱼图》台北“故宫博物院”藏

不是一个很高明的画家，他的书法可能比他的画更好。乾隆在做皇子时就学画，而且是画工笔花鸟，学宋人。因为年轻，没有其他的事情，所以可以专心画画，画得非常工细，也非常逼真。可是他做了皇帝之后，没有时间画工笔画了，就随兴所致，按自己的想法来画，后来基本上大多数都是这一类的笔墨。这是另外一张御笔（图 5），他的用笔从一系列的画可以看出，虽然有不同年代，但是前后是一致的。



图5　清　乾隆《石生柏子图》局部
纽约佳士得1994年秋拍

这是另外一张（图 6），1752 年，其实画得也不错。在早年，拍卖市场偶然出现一张乾隆的画或者乾隆的书法，我鼓励收藏家们赶快买，你把皇帝的画、书法挂在自己的家里多神气，但他们都不买，因为觉得画不够好，价钱也很低。可是这几年来凡是乾隆皇帝的书法和画都上涨了十倍、百倍，他们后悔不及。



图6　清　乾隆《柳塘浴鸭图》
中国嘉德2007年秋拍

这是他画的一套册页中的一件（图 7），也是临仿古人的，这一张小立轴是 1757 年画的（图 8），这些都是绝对的真迹。图 8 这张画，画得比较复杂一点，局部画了一棵特别茂密的树，他平常画树都是这样，皴法很简洁，但是线有稚拙的味道。你们看了这些画就可以认同我的结论：盘山图不是他画的。在台北“故宫博物院”有一套倪云林的画谱（图 9），乾隆时常临仿那个画谱，虽然不是真的倪云林作品，可是他认为是真的。

这是他的《枯木竹石图》（图 10），他题：“名流墨戏文章，翰墨之余，自然流露发见耳，几余偶以寄趣，政自觉天机盎溢，然

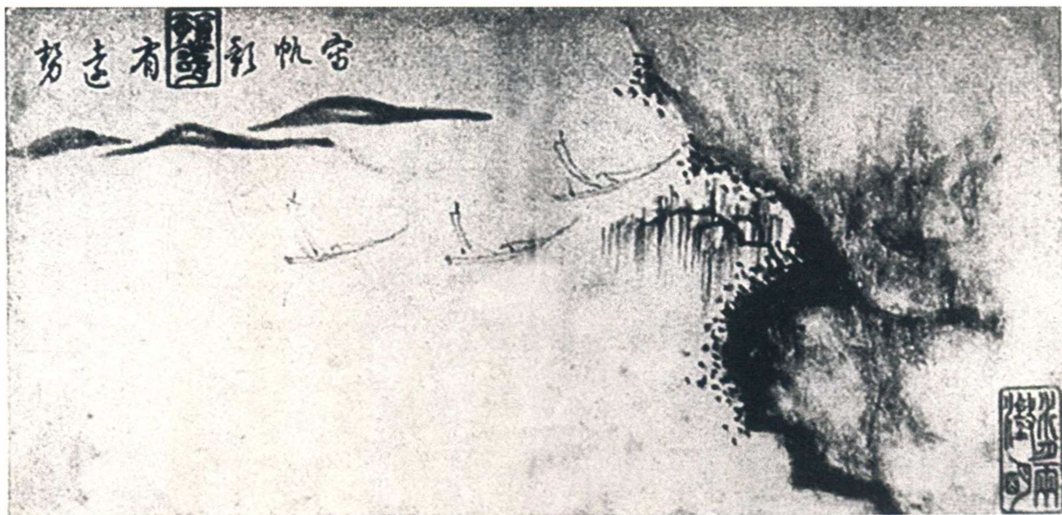


图7　清　乾隆 《山水册》四幅之一　日本细川护贞氏藏



图9　元　倪瓒（传）《画谱》册局部　台北“故宫博物院”藏



图8　清　乾隆 《御笔竹石图》 北京故宫博物院藏

以简静出之，不欲过为纵逸。”他说他画画，不像徐渭他们那样纵放，名流的墨戏应是文章翰墨之余，自然流露，不要太过于放纵，“几余”就是“万机之暇”，因为皇帝一天到晚处理政事，所以万机之暇，偶然拿起笔来寄情于书画，他觉得这样画画可以调节他的心情，就“自觉天机盎溢”。

这一张画是在有名的王羲之《快雪时晴帖》后面（图 11），有一张纸是空白的，只有几个古代的收藏印，他说：“这张纸非常好，我来画一张。”画的是倪云林风格的山水，是他亲笔画的。这些字都是他题在《快雪时晴帖》上的，因为《快雪时晴帖》很小，不能在上面题，所以他就加了一些纸题。

这张是真的倪云林（图 12），乾隆仿的就是这一类的一江两岸、近山远水风格的画。另外一张在《快雪时晴帖》的后副页，是乾隆仿钱选《羲之观鹅图》（图 13），这是 1746 年，乾隆十一年丙寅。你看他题了多少字，这是董其昌的题跋，但是其他的题跋都是乾隆皇帝的题，所以乾隆非常忙。

这张就很复杂了，乾隆临的是唐寅的画（图 14），临得很像，基本构图都没有什么改变。你想想他做皇帝那么忙，怎么有时间画这样一张复杂的画，再仔细看他的用笔，刚才是看到《羲之观鹅图》的用笔、皴法已经



图10　清　乾隆　《枯木竹石图》　首都博物馆藏



图11　《快雪时晴帖》上之乾隆御笔画



图12
元　倪瓒
《松林亭子图》
台北“故宫博物院”藏



图13
《快雪时晴帖》上之
乾隆御笔仿《羲之观鹅图》

非常细致了，可还是不够好。临唐寅的这张画，乾隆用不同的皴法，他尽量模仿古人的用笔。乾隆也画花鸟画，用笔还是跟其他的乾隆画是一致的，所以我们从这些画都可以看出他的水准与他的个性。

再来看乾隆《御笔盘山图》。这张《御笔盘山图》与我们看过的乾隆画都不一样，构图非常周到，这里有山庄，一层一层山，与宋初巨然的《秋山问道图》有点类似，而且有很多很高的松树。我们等一下再比较其中的用笔。

《御笔盘山图》不是乾隆皇帝亲笔所作，这是经过我对乾隆从早年到晚年的作品比较之后得出的结论。乾隆亲笔的画都和这张画不一样，所以我下了这样的结论，说这张画绝对不是乾隆皇帝亲笔所画。虽然乾隆题字说他从四月上旬一直画到七月上旬，但不是他亲笔。从以上对乾隆画作的回顾，是很容易判断的。但是要证明这张画究竟是谁画的，比较困难一点。所以，需要我在很多宫廷画家里面去找。

我们比较一下乾隆皇帝名下的作品，就已经知道《御笔盘山图》不是他亲笔画的了，他怎么能有时间画得这么好，这绝对不是他亲笔画的。有一类画，虽然在乾隆名下，可是我认为不是他自己画的，可能是那些词臣画的，到现在还没有学者作仔细研究。

三、《御笔盘山图》与其他宫廷画家的画

我要找其他宫廷画家的画，找出究竟是谁帮乾隆画了这张《御笔盘山图》。

图14　（上）明　唐寅《事茗图卷》　北京故宫博物院藏
（下）清　乾隆《临唐寅事茗图卷》　北京故宫博物院藏





图15（左） 清 董邦达 《居庸叠翠图》 台北“故宫博物院”藏
图16（右） 清 董邦达 《达灵岩积翠图》 台北“故宫博物院”藏

宫廷画家非常多，这里有董邦达（图15，图16），恐怕不是他画的。董邦达是乾隆非常钟爱的一位画家，而且他也画过《盘山十六景》册页。这是另外一位画家钱维城画的（图17），这位画家画的山石与《御笔盘山图》有一点接近，但还不是他。钱维城另外的一张画（图18），画这样的山石，山石的造型和皴法都和《御笔盘山图》有差异之处。这张是张若澄画的《葛洪山图》（图19），非常繁复，所以这些宫廷画家的画，其实像当时的很多摄影，有了摄影机就不需要这些画家了。乾隆皇帝到哪里，宫廷画家跟了去，就画当地的景致，没有摄影机当然就靠画家来画。

张宗苍是学王原祁的一个很重要的画家，可是跟《御笔盘山图》的风格还是有一点差异。这张是张宗苍画的《灵岩山图》（图20）。这些画家跟随着皇帝



图17 清 钱维城《山水图轴》



图18 清 钱维城《山水图轴》

到各处巡视的时候记录当地的山川，他们是擅长描述实景的画家，等于现代的皇家摄影师一样。

这张是王敬铭（图21），你看乾隆皇帝对他的画院画家多么好，上面写了一个“神”字，你知道这个“神”字出现在哪里吗？也出现在王羲之的《快雪时晴帖》上面。作为一个画家，皇帝给批一个“神”字，这样的奖誉非常非常高。如果画家得到这样的赞赏，还不拼命卖力吗？宫廷里面内府造办处的档案记载，乾隆皇帝命令郎世宁画一张画，过了一个礼拜，又要他画另外一张，郎世宁画一张画都要画很长时间，其他的画家也是一样，我觉得郎世宁非常辛苦。所以，他时常只是画皇帝的脸，其他的山石、配景甚至衣服都是其他的宫廷画家来画。等一下我会介绍一些郎世宁的作品。所以，每一个画家都很累，但他

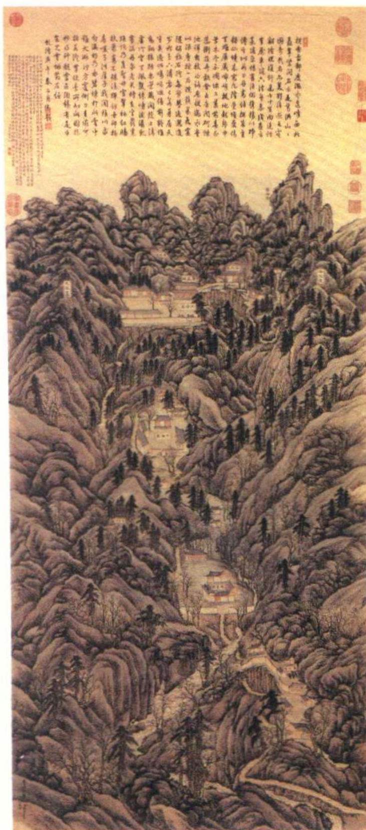

图19


图20

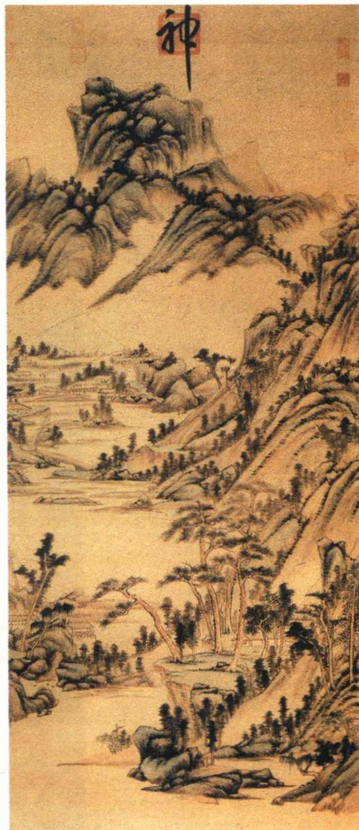


图21

图19 清 张若澄《葛洪山图》 台北“故宫博物院”藏
图20 清 张宗苍《灵岩山图》 台北“故宫博物院”藏
图21 清 王敬铭《山水图》 台北“故宫博物院”藏
图22 清 沈宗敬《山水图》 藏地不详
图23 清 余 省《山水图》 藏地不详
图24 清 董 诰《山水图轴》 辽阳博物馆藏
图25 清 弘 旿《林麓秋晴图》 台北“故宫博物院”藏

们都为乾隆卖命，因为皇帝对他们非常好。这是沈宗敬的作品（图22），沈宗敬的画跟乾隆这一张《御笔盘山图》的用笔和造型都不太一样，所以前面提到的这些宫廷画家都不是《御笔盘山图》的创作者。

这是余省画的一张画（图23），他的用笔与此图比较像，但还不是他。这张是董诰（图24），和它也不像。弘昨是一个高水平的皇子画家（图25），但他也不是《御笔盘山图》的代笔。

所以，经过以上的分析，《御笔盘山图》不是以上所见宫廷画家的作品。最后我找到的一个画家，就是唐岱。

四、《御笔盘山图》与唐岱的画

唐岱是三朝老画师，你们看这个山石的造型，而且有很多很高的松树（图


图22

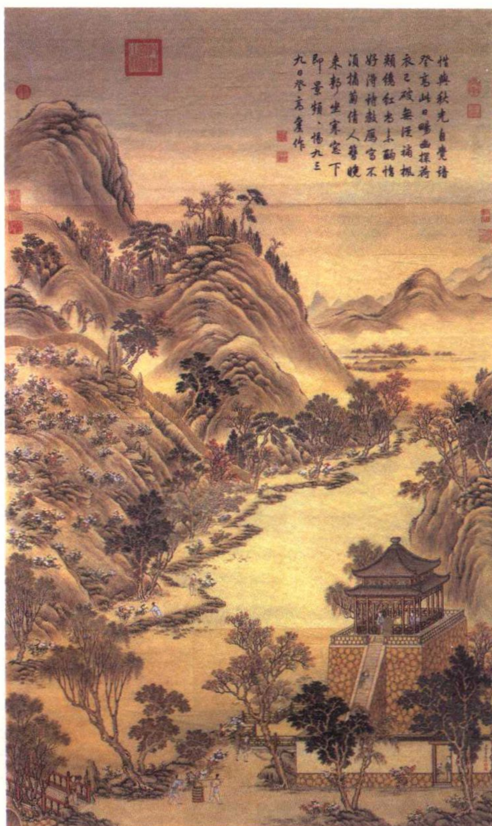
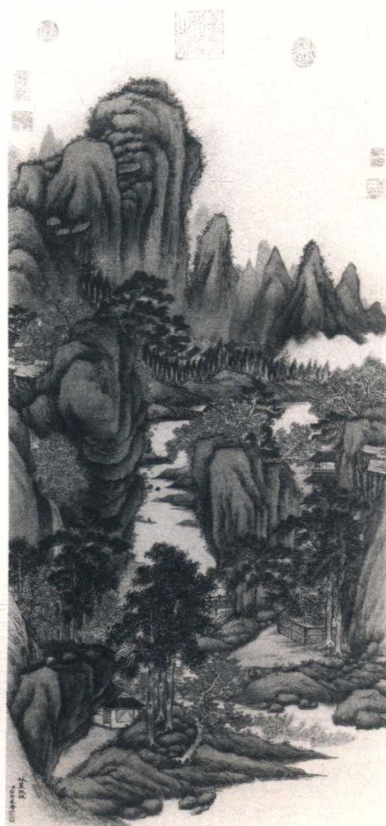

图23


图24


图25

26），松树很高大，但是树干都细细的，长长的，这里面的松树都是这一类型，等一下有局部可以再比较。你看劲直的松树多高，树干笔直，树顶上画一横枝和松针，与《御笔盘山图》里的松树很相似。

唐岱是跟王原祁学画的，他有些初期的作品跟王原祁是非常相似的。这是王原祁临仿王蒙的山水（图 27），你看这些石头有一种阴阳面，跟《御笔盘山图》的山石有一些造型上的相似，而且这画里面也有很高的松树，有很细长的树干。唐岱这一类的画就是受了王原祁的影响，描绘山石的阴阳面也有这种变化，虽然有一些高峰，但整体来说属于披麻皴风格。

再看看《御笔盘山图》。你们看这种披麻皴，还有很高的松树，这个松树和其他画家画的不一样，树干特别瘦长。山石的阴阳面相对来说更雄伟。这是唐岱画的《归隐图》（图 28），有一点范宽形状的山，但披麻皴的部分与《御


图26 清 唐岱 《晴峦春霭图》
北京故宫博物院藏


图27 清 王原祁 《仿黄鹤山樵山水》
台北“故宫博物院”藏


图28 清 唐岱 《归隐图》

笔盘山图》非常接近。这一类的山石和这个山头都很像。凡是唐岱的画都有特别长的松干，这可以看作是他的作品特性，即使有时候画近景，但粗壮一点的松干还是这样，大部分中远景的松树都是这样瘦长的，而且山石的造型、皴法都类似。我要讲一下唐岱，唐岱跟另外一个画家合作了《圆明园四十景》，以前是收藏在法国的，法国曾经印刷过，现在辽宁省博物馆也向法国取得版权，也印了一套，也是唐岱画的远山，但房屋是另外一个画家沈源画的。

这种山的立体造型都和《御笔盘山图》很相似，松树当然也很像。你看其他唐岱的画，也都是这一类的山型和松树（图29）。唐岱有时候用青绿，但造型结构还是很像，水墨就更像了。所以，对比了唐岱很多的画，最后我下一个结论：《御笔盘山图》是唐岱画的。你们看唐岱画的《千山落照图》（图30），山的造型难道不是同一类吗？松树难道不是唐岱画的吗？有一张唐岱画的《松荫抚琴图》（图31），这是台北“故宫博物院”收藏的一张小画，因为这张小画上面有乾隆的题字，所以是比较早的，我刚才讲唐岱是三朝画家，这是他雍正年间画的。这是唐岱《秋山不老图》（图32），这一类的山石都非常接近。

这一张是唐岱仿范宽的画（图33），虽然有时候唐岱仿范宽的用笔，皴法比较短，可是山石的明暗和松树、杂树都有自己的特性，即使是学范宽的山，



图29　清　唐岱　《仿黄鹤山樵画》台北“故宫博物院”藏



图30　清　唐岱　《千山落照图》　台北“故宫博物院”藏



图31　清　唐岱　《松荫抚琴图》台北“故宫博物院”藏

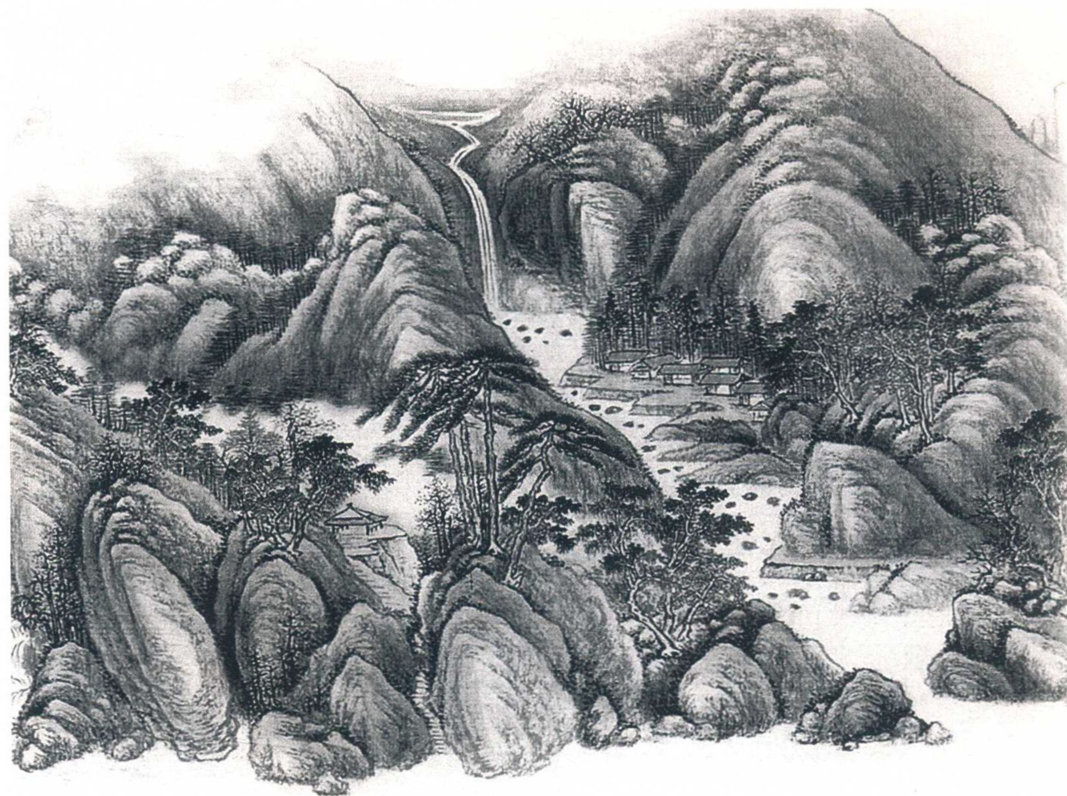


图32　清　唐岱　《秋山不老图》　香港艺术馆藏



图33
清 唐岱
《仿范宽山水》
台北“故宫博物院”藏



图34　清　唐岱　《仿范宽秋山瀑布图》　台北“故宫博物院”藏

也跟《御笔盘山图》的远山非常像。还是这一类的松树，你看这松树都很像，另外山石的结构和阴阳面也都很像。再看更多唐岱的画（图 34），这个披麻皴与山石的造型都很接近，唐岱的画也有乾隆皇帝题“神”字的。再比较这种松树、山石、主峰，披麻皴的这种山，在他之前的披麻皴不会这么有立体感，这是因为他和郎世宁走得非常近，时常跟他合作，所以也受到郎世宁的一些影响。所以，这些宫廷画家留下的大批作品，值得我们将来进一步的研究。

所以，我认为这张画是唐岱执笔。但是我查过，唐岱没有去过盘山，原来是乾隆皇帝构图好了，在乾隆皇帝的指点下，这里应该画静寄山庄，这里应该画寺庙，然后花了三个月的时间两人慢慢斟酌完成的。

五、唐岱与郎世宁等人的合笔画

我再简单介绍一下乾隆元年的活计档，“三月记事，三月初三，太监毛团传旨着海望凝赏唐岱、郎世宁、并郎世宁徒弟，‘乾隆元年’赏赐唐岱、郎世宁，每人参二枚，纱二匹”。这是初三日，是乾隆元年的事情。乾隆三年五月又赏郎世宁卷画一张，“令唐岱落郎世宁款”，所以郎世宁的画，款都不是自己写的，都是皇帝指定一个人去落款。基本上郎世宁的画里面有两种款，一种是仿宋体的，一种是楷书，即乾隆时代



图35 清 唐岱、郎世宁合作《松鹤图》沈阳故宫博物院藏



图36 清 唐岱、孙祜等作《庆丰图》台北“故宫博物院”藏

的所谓馆阁体的楷书。郎世宁不会中国书法，只能画，所以他的款都是别人写的，你看“令唐岱落郎世宁款”。郎世宁画人马，唐岱补树石。刚才讲过郎世宁跟唐岱合作了很多画，都是乾隆指定的。这些画很多时候只有单款，郎世宁的款，没有唐岱的名字，但是实际上是唐岱补石头。也有双款，双款就是说唐岱的名字也在画上面，两个人合作（图 35），像这张画中松树绝对是郎世宁画的，但石头是唐岱画的，但是有时候交代得并不清楚。在台北“故宫博物院”有一张郎世宁非常有名的《百骏图卷》，那一张可能是郎世宁一个人画的。因为那张山水画不是传统中国画的笔法，有西洋的画法，应该是郎世宁一个人画的。

唐岱、孙祜合仿李唐《寒谷先春图》，这是两个人合作的，唐岱画的山水，我们很容易看出来。有些很巨大的画，如唐岱、孙祜等绘《庆丰图》（图 36），画面非常繁复，这一类画中的山就是唐岱画的。有很多画家合作的画，大画要花很多时间来画，几个人合作总要有一个人主持，像王翚画《南巡图卷》，大概

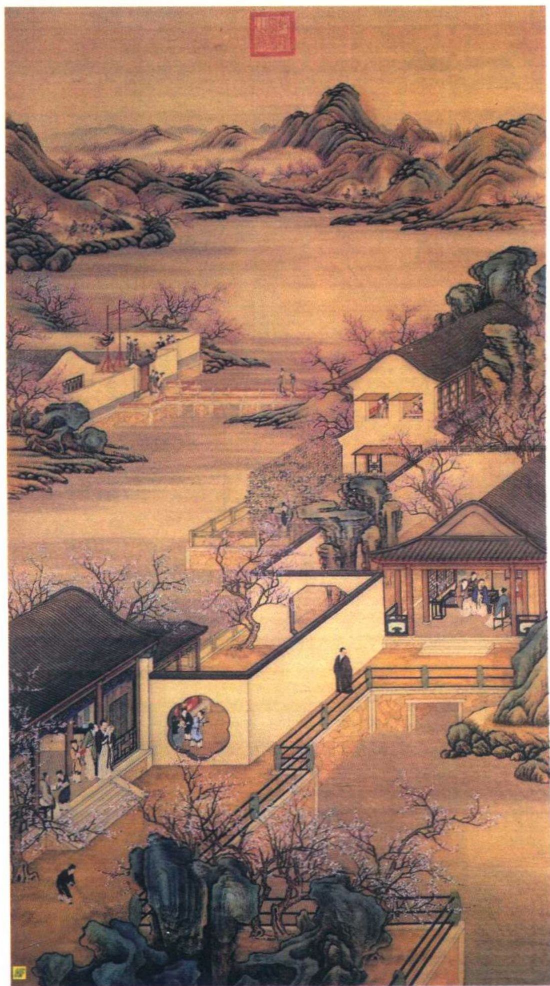

图37　清　唐岱等人绘《十二月令图》之二月
台北“故宫博物院”藏


图38　清　郎世宁等人绘《弘历哨鹿图》北京
故宫博物馆藏

的构图要构好，然后规定建筑由哪一个画家画，人物由哪一个画家来画。这是《十二月令图》（图37），这些远山很容易看出是唐岱画的，而这些远山都跟刚才我们讲的主题《御笔盘山图》有关。你看这种山，就跟《御笔盘山图》的远山很像。所以，每个人有他一定的个性和习惯的造型、用笔。这张是郎世宁画的人马，唐岱补树石（图38），可以看出这松树和远山都是唐岱画的，只有人物和马是郎世宁画的。这是唐岱另外一张山水（图39），你看松树多高大，这个山和《御笔盘山图》的山非常近似。

六、乾隆皇帝与唐岱

很多画上面有宝亲王的题字，所谓“宝亲王”是乾隆做太子时的封号，没过一两年他就登基做皇帝了。但是他在做宝亲王的时候题了很多古画和宫廷画家的画，但很多不是他亲笔书写，大部分是他的老师梁诗正代笔，但是有时候梁诗正代笔不写他自己的名字，而是写“宝亲王题”，所以我研究时发现宝亲王的题字与其后来做了皇帝时的字的风格不一样，研究后才知道是梁诗正写的。因为乾隆登基之后，梁诗正还是做



图39 清 唐岱《仿吴镇山水轴》 台北“故宫博物院”藏



图40 允禧为宝亲王作《山静日长图》 台北“故宫博物院”藏（允禧为弘历同龄叔父，善诗画，曾为唐岱著《绘事发微》作序）

他的大臣，有时候乾隆皇帝要他写字，写完之后说这是“御笔”。本来作为太子时乾隆是梁诗正的学生，后来乾隆做皇帝之后就变成圣上了，所以梁诗正写“臣梁诗正奉旨书”，方才知道梁诗正是他的代笔。

还有一张画（图 40）是允禧画的，他是乾隆的叔叔。这个叔叔与乾隆年龄差不多，所以他们两个一起学画，而这张画题的“吾叔乃诗翁”，就是讲允禧这个画家，这张画的题款也是“梁诗正谨书”。明明是宝亲王的句子，可是书写者是梁诗正。所以这里再补充刚才讲的梁诗正是乾隆宝亲王时期代笔人的证据。

在《石渠宝笈》里，这一张唐岱画的《松荫抚琴图》（见图 31），列为次等，“长春居士题并画”。“活计档”是现在研究乾隆时期宫内作品非常重要的一个文献。这是乾隆庆祝唐岱生日的一条，乾隆六年十二月记事录，说“交‘古稀人瑞’匾”。唐岱七十岁的时候乾隆亲笔写了“古稀人瑞”的匾送给他，而且赏赐很多，其中有“如意一柄”。所以本来对唐岱的研究，不知道他的具体生辰，这里记载的“正月十五日，唐岱生日，派员赏给”，这个有年份的，是乾隆七年。所以，唐岱的生年我们也清楚了。

乾隆皇帝和唐岱的合作画有《御临唐寅画饮仙图并书饮中八仙图》一卷，款是“乾隆壬戌秋日摹唐寅笔”，这个也有唐岱的款，“臣唐岱奉敕补树石”，是乾隆皇帝自己画了一个稿子，要唐岱根据他的稿子放大，画一张大的横批，这是乾隆和唐岱合作的另外一个证据。所以，御笔《盘山图》的结论是乾隆皇帝与唐岱的合作画。

此卷中间是他题画的一部分，他说“是幅属笔于四月上旬，成于七月上旬”，虽然只有乾隆一个人的名字，但是是乾隆皇帝与唐岱商酌构图，且唐岱是《御笔盘山图》的实际执笔者。因为里面看不出乾隆皇帝的笔墨，可是唐岱又不能自己独立完成这张画，因为他可能没有去过盘山这个地方，所以这是两个人的合作画。谢谢大家！

与会者（甲）：傅老师，您好！我想提一个问题，我非常喜欢书画鉴定，但基础还比较薄弱，如果学习的话应该怎样学习？怎么样鉴定？谢谢。

傅　申：这是个大学问。你要对传世的画迹看得越多、越仔细越好，你累积东西越多，你脑子里面存的资料越多，将来比对的时候很容易找出相关的作品来比对。你一定要在你的脑袋里积累很多的数据库，或者把它存在电脑里也可以，现在电脑可以帮你很多忙。但电脑也是死的，要你输入进去，没有电脑

的时代只有靠记忆力。前辈的收藏家、鉴赏家都是靠记忆力，但是有了照片就不一样了。我们很容易找出来比较，不管这张画收藏在哪里，原件看不到，至少可以看到图片，但还是要尽量看原件。

主持人：我想作一点补充，也是刚才我听了讲座的一点心得。我觉得这个讲座虽然只是一件作品的个案，但是它非常完整地呈现了一个书画鉴定家的工作过程，大家印象之中的书画鉴定家可能都是所谓的“一截”、“半纸”，把画打开望一望就可以说出一个结论，大家还不敢质疑。但是这只是表象，实际上在书画鉴定家的头脑中都经过非常复杂的比较和分析，这个过程如果是在书面上形成论文，就会要求更加严密，更加地细致。从刚才这个个案，我们看到，傅先生首先是对《御笔盘山图》这件作品的风格有一个基本的判断，和自己头脑中存储的乾隆皇帝的绘画风格进行了对比，为了进一步把对比细化，他就去收集了大量乾隆皇帝的作品图片进行比较，得出的第一步结论是这件作品并不是乾隆亲笔所画。

从逻辑上分析，乾隆的作品如果款字是可靠的，又不是他亲笔所画，就应该是他周围的臣子代笔，那么就去寻找乾隆帝周围有可能的代笔人，这些代笔人并不都是画院的职业画家，里面有很多是词臣画家。在乾隆时期比较活跃和乾隆的行旅关系比较密切的几个画家，傅先生都收集了他们的大量作品，一一进行比对，一一进行排除，最后把怀疑的目光集中到唐岱的身上。然后这样的过程再来一遍，在唐岱身上再次铺开，就是去收集唐岱的大量作品。从作品风格上看，唐岱是最接近《御笔盘山图》画法的画家，所以唐岱有可能是《御笔盘山图》实际的执笔人。然后再进一步的落实，就要进一步查考文献，就是唐岱有没有去过盘山，刚才傅先生说唐岱没有去过盘山，这一句话在这儿说一下，只是两秒钟的时间，但要得出这个结论需要查阅大量的文献，就是要一页一页的去查乾隆帝到过盘山多少次，这个基本的史料有人整理出来，就要一次一次去对，每一次去有没有带唐岱去，结论是：都没有带唐岱去。为了得出这一句话的结论，可能差不多需要几个月的文献考评时间。

然后再把关于乾隆的档案史料，包括信件、内务府造办处活计档，把里面关于唐岱创作活动的记录全都摘出来，进行分类整理，比较清楚地呈现唐岱在乾隆时期画院的地位、创作活动的特点以及他和乾隆的关系，最后才能得出这个结论。《御笔盘山图》是由非常熟悉盘山行宫的乾隆起稿拟定，然后由这样一位风格的画家，也是非常受乾隆宠幸的唐岱执笔来完成的。这个结论看似平淡

无奇，但背后是经过了无数次实验的。我想是无数次的实验否定、否定实验，就像爱迪生发明电灯泡一样，需要很多次实验。我想傅先生在研究那一批宫廷画家的时候，可能每一个都是满怀希望去寻找，之后还是不对，然后去否定。在本文的第三部分，对那些宫廷画家，在这儿都是一批图片很快的过去，但是这个过程也是非常漫长的。所以，最后呈现给大家的学术成果，背后是要有大量的资料、研究来作支撑的。书画鉴定看似很潇洒，但可以总结为十个字，就是“台上十分钟，台下十年功”，也不仅是书画鉴定，很多事情都是这样。

与会者（乙）：傅老师，很荣幸听到您的讲座。您刚刚提到，您在研究过程中需要付出很多的辛苦，但我很好奇问一个问题，比如说您在一些大学博物馆包括在台北“故宫博物院”看到那么多的作品，是一开始如何发现问题的？因为我也是我们学校人文学院的学生，我很想知道您是如何发现问题的。

傅　申：谢谢。这个问题也很好！比如说我最早开始研究宋画，绝对没有想到对乾隆花那么多的时间，问题是慢慢出来的。你看到有些作品，比如说静寄山庄，我是从静寄山庄的大印开始研究的，在过去我从来没有听过静寄山庄。有一次看到董其昌一张很大的画叫《婉娈草堂图》，上面有一方“静寄山庄”的大印，我从那个时候开始寻找“静寄山庄”在哪儿。后来找到盘山，中国有好几个“盘山”，最后找到天津的盘山。

我第一次去盘山，是先从北京到天津，再去找天津大学的王其亨教授，他告诉我盘山在蓟县。那个盘山叫京东第一山，是旅游景点，从那里慢慢寻找到静寄山庄。就是这样一点点积累发现的。

与会者（丙）：傅先生，您好！我觉得您讲得很有道理，但恐怕还有一个问题，我在想这幅《御笔盘山图》会不会是唐岱的徒弟或者学生摹画下来的部分？因为我读过您的这篇文章，我记得您在文中写到在这幅画成画的那段时间，唐岱其实是很忙的，应该是有其他的工作，他也创作了其他的画，而且也没有直接的证据明确指出是唐岱画的，所以我就有这样的疑问，可能是学他的人画的。谢谢！

傅　申：很好的推想！这张画是有纪年的，那一年唐岱还在。我也知道他的学生中有一个张雨森，我也研究过张雨森的画，张的笔墨就不是这样子，虽然是学唐岱的，但这张《御笔盘山图》绝对不是张雨森的笔墨。所以，从这些证据来看，我还是认为这张画是唐岱画的。如果你有这个疑问，你要解决你的疑问，不能永远存在这个疑问。我希望你顺着你的思路去找证据，只要你有有

力的证据，我不反对你发表，可以跟我辩论，很多事情越辩越明。

主持人：谢谢傅老师！我们今天听了一场非常精彩的讲座，应该说讲座之后，现场观众和同学们的提问也非常好，我作为中央美院的老师感到很自豪，跟傅先生讨个赏。这次讲座就到这里，谢谢大家！

第十一讲

《石渠宝笈》初编编者梁诗正及三编编者黄钺的研究





图1 清 郎世宁 《弘历采芝图》（左）与《平安春信图》（右） 北京故宫博物院藏

傅　申：各位专家学者，大家好。我最近因为植牙，现在假牙还没装好，所以“无齿”，讲话假如不清楚的话，你们请多包涵。

我 1965 年进台北“故宫博物院”，台北“故宫博物院”现在也 50 周年了，这边北京故宫博物院是 90 周年，我前后一共在台北“故宫博物院”工作四年，现在是台北“故宫博物院”的指导委员，也是北京故宫博物院的客座研究员。

我听了各位的演讲，很多当然是与《石渠宝笈》相关，我现在讲的主题，是直接就《石渠宝笈》的两位编者作一点相关研究。

梁诗正：弘历宝亲王时期的代笔人

首先要讲梁诗正，弘历宝亲王时期的代笔人，就这一点来发挥一下。我曾经发表过一篇文章，不知道有没有文字，但是演讲过。右图中有乾隆在宝亲王时期的书法，因为上面有他自己的亲笔题名（图 1）。但是我在台北“故宫博物院”收藏的作品里面，时常看到宝亲王长春居士的题跋，你看“甲寅夏六月宝

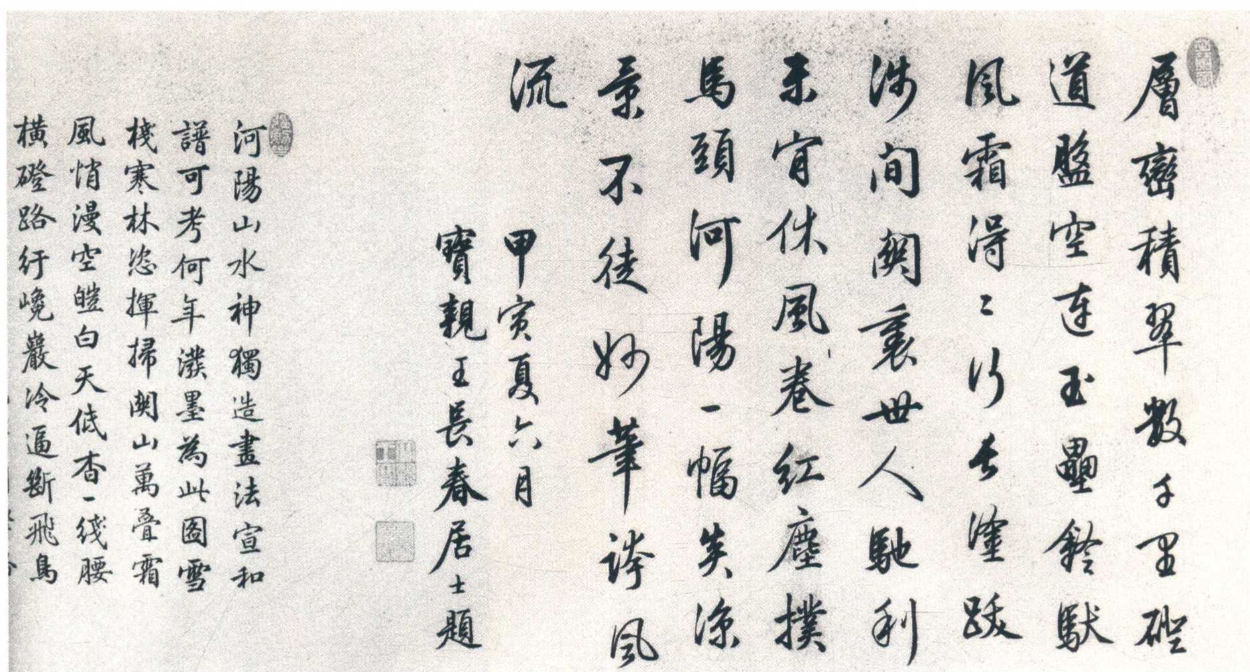


图2　宝亲王款题郭熙《关山春雪图》 台北“故宫博物院”藏

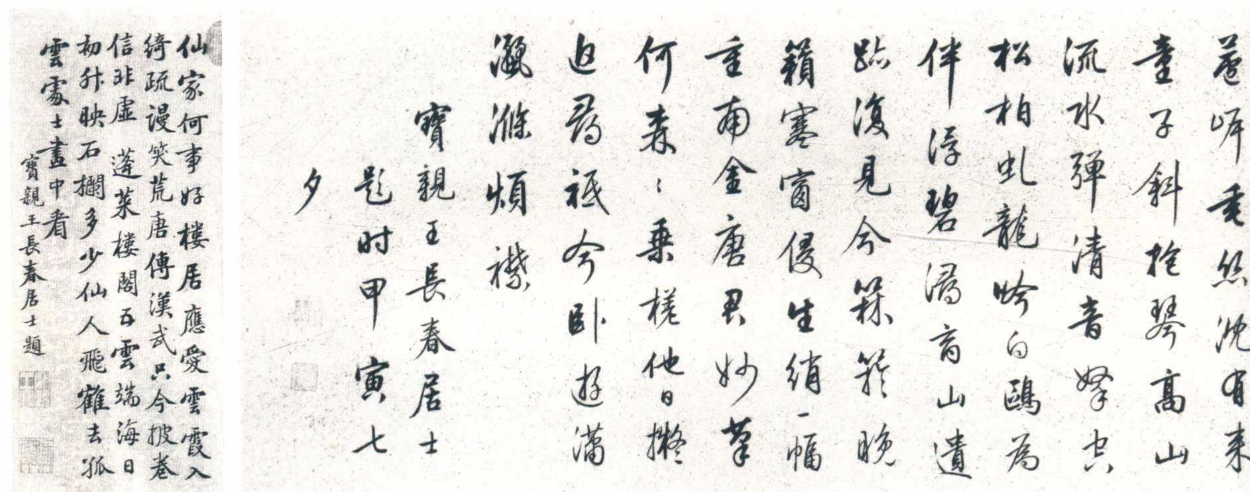


图3 （左）宝亲王款题王振鹏《五云楼阁图》 台北“故宫博物院”藏
（右）宝亲王款题唐寅《秋林高士图》 台北“故宫博物院”藏

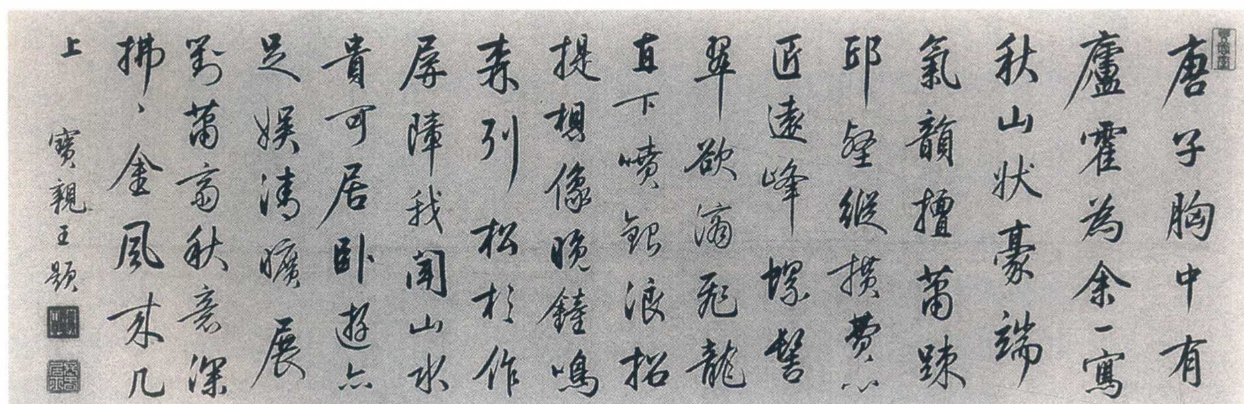
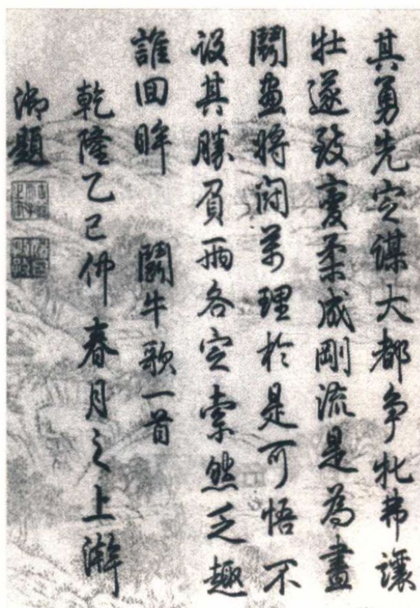


图4　宝亲王款题唐岱《秋山不老图》 香港艺术馆藏



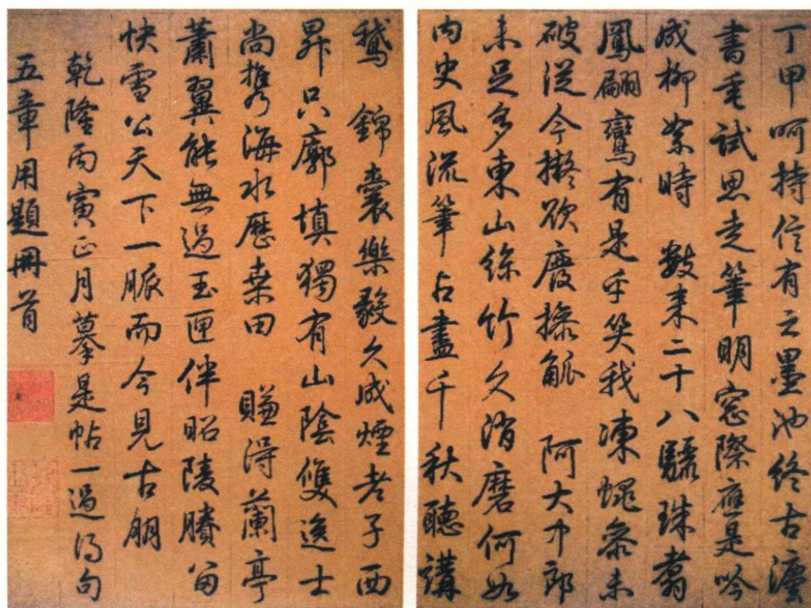


图5 乾隆乙巳年（1775）乾隆亲笔书法 图6 乾隆丙寅年（1746）乾隆亲笔书法

亲王长春居士题”（图2），宝亲王就是乾隆在太子时期的封号，我觉得这个字写得很好，可是与后来的乾隆有一点不太一样，所以我就收集其他的宝亲王的字。

这些都是宝亲王的题字（图3），都是在很多长卷的前隔水或者是重要位置题的，这个书风跟一般我们认识的乾隆的书风不太一样，它锋芒特别明显，在折角的地方，棱角也比较分明一点，不像乾隆常见的书法运笔比较绵软，这个也是他宝亲王时期题的（图4），这是为当时的一位宫廷画家唐岱画的《秋山不老图卷》题的诗。

乾隆时期，我们看乾隆自己标准的书风就是这张（图5），“乾隆乙巳仲春”，跟前面我们看到的宝亲王时期的书法不太一样，而且宝亲王时期好像书法的成就更高一点，为什么会有这个问题？这个我当时就不明白，所以我收集了大量的资料，这件也是乾隆丙寅（1746）题的（图6）。

乾隆还留下了大量的引首（图7），笔法都跟宝亲王时期的不太一样，虽然他的字常被后人谑称为“面条字”，笔法柔软，粗细变化不多，而且也没有寻常的帝王之气，但实际上他是很用功的。在蓟县有一个独乐寺，寺里有一个乾隆碑廊，我去独乐寺里面参观，我远看有文徵明、唐寅的书法，以为是文徵明、唐寅的亲笔，近看才知道是乾隆御临，所以乾隆在书法上下过很大的苦功。你们看乾隆宝亲王时期的字和乾隆时期的御笔，显然就是两个人的笔法。

这个是乾隆早年的画（图8），早年他是学宋画的，所以写生能力也不错，这是给他祖母画的一只灵芝，这是在雍正十年画的。从这里可以看出，乾隆给



图7 乾隆大字引首 :(上) 题顾恺之《洛神图卷》(北京故宫博物院藏),(下) 题马和之《豳风图卷》(北京故宫博物院藏)





图8 乾隆在皇子时期之书画真迹

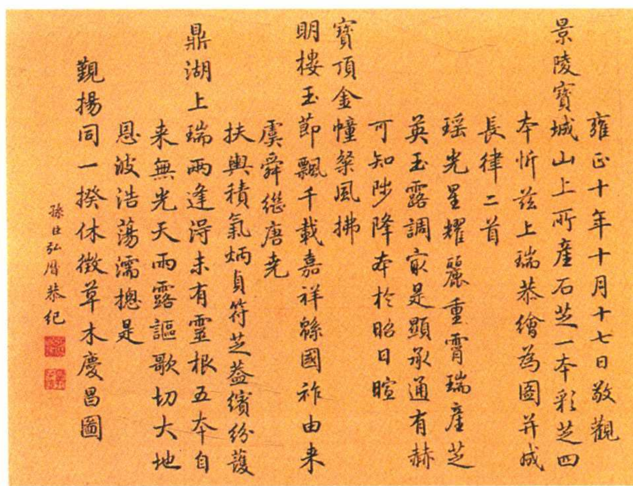


图9 乾隆在皇子时期(1732)亲笔真迹



图10 清 冷枚 《十宫词图册》 北京故宫博物院藏

他祖母祝寿，而且弘历是他的本名，所以这是乾隆千真万确的年轻时候的书风（图9），这与刚才宝亲王时期所临作品上的书风不太一样。

宝亲王跟梁诗正的代笔关系，有一件作品（图10）是非常重要的证据，这里先写“宝亲王长春居士著”，后边又加了一段“梁诗正谨书”，所以从这一件作品可以知道，这是梁诗正代笔写的字，梁诗正在南书房是一位比乾隆大十几岁的年轻老师，他们两个相处得非常好。所以，宝亲王时常请梁诗正替他写，这个内容是宝亲王的诗，让梁诗正去写，这一件作品是很重要的证据。

这件更是这样了（图11），雍正甲寅年（1734）宝亲王题，后面有一行重要的字“梁诗正谨书”，从这里可以看出来，这种书风都是梁诗正的书法。

你们看这一张图中的画是唐岱画的（图12），唐岱是康雍乾三朝的宫廷老画师，上面有“长春居士题并书”，“题”是题内容、文字，“书”是书写。所以，从这一件作品可以百分之百地证明乾隆在宝亲王时期，与做了皇帝之后的书风是一脉相承的，可是他这一件作品不是梁诗正代笔的，所以他写的是“长春居士题并书”，这是非常重要的。

演讲开头的这一件《弘历采芝图》是“长春居士自题”，你看长春居士题自



图11 宝亲王题唐岱《千山落照图》 台北“故宫博物院”藏



图12 长春居士题唐岱《松荫抚琴图》 台北“故宫博物院”藏



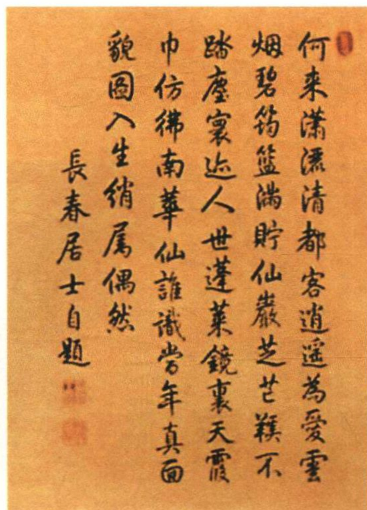




图13 左为乾隆元年亲笔《心经》，右为宝亲王长春居士亲笔自题，二者书风相同

图14 梁诗正在乾隆登基后仍为乾隆代笔例证

己的诗，跟梁诗正代笔的书风不一样，这个说明他自己想得很清楚，他自己写的就题“长春居士自题”。左边（图 13）的“乾隆元年丙辰”，乾隆元年的书法跟“长春居士自题”的书法完全一脉相承，是同一个人写的，所以乾隆在当上皇帝后并没有改变书风，而是你们看到乾隆宝亲王时期的书法大部分都是梁诗正写的。

“乾隆岁在戊午秋九月朔臣梁诗正敬题”（图 14），所以这很清楚是梁诗正的书法。

现在我们可以看出“梁诗正敬题”和“宝亲王长春居士题”不是同一个人写的，而且宝亲王的字很明显就是梁诗正代笔写的。

这个也是“臣梁诗正敬书”（图 15）。本来在宝亲王时期他还不自称“臣”，因为乾隆皇帝还没有登基，没有做皇帝，而梁诗正是上书房老师，所以只写“敬题”，他并没有加官衔，并没有加“臣”。凡是加“臣”的，都是乾隆已经登基做皇帝之后才加的头衔。

这是邹一桂画的册页（图 16），这个也很清楚，“雍正甲寅夏四月宝亲王题”，宝亲王题只是题这首诗，而由“梁诗正谨书”，很清楚。所以，这些宝亲王时期的作品，“宝亲王长春居士题”，实际上都是梁诗正写的，非常多。你再看长春居士自题的书风，就很明显跟梁诗正不一样，而且跟乾隆元年写的《心经》是同一个书风。如果你们有不同意的话，请指教。

再复习一下梁诗正的生平，他是杭州人，是 1730 年的一甲第三名（探花），后来做侍讲学士，所以一天到晚跟宝亲王在一块儿。

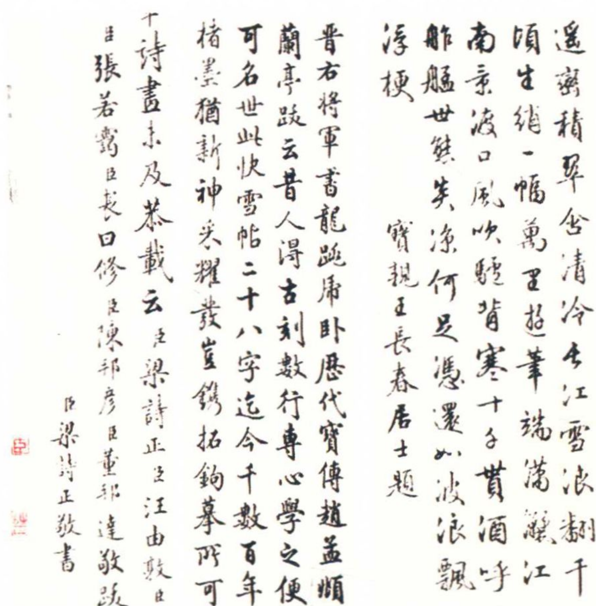


图15 梁诗正真迹与宝亲王时期代笔可确证为同一人

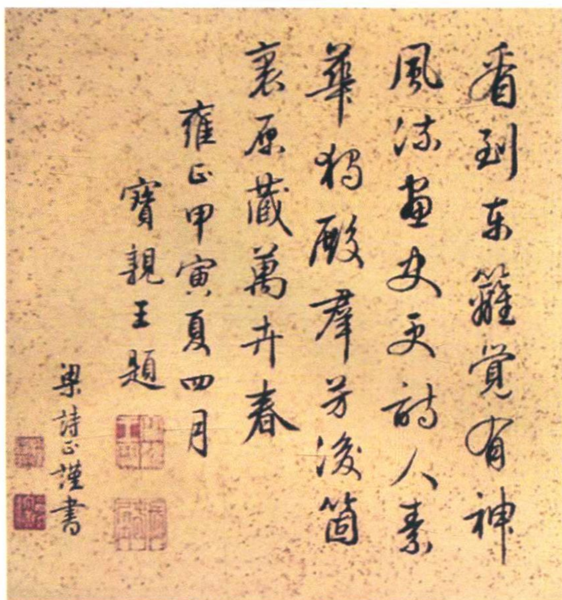


图16 梁诗正为宝亲王代笔题邹一桂册页

现在再讲一个梁诗正题，台北“故宫博物院”无用师本《富春山居图》真迹卷，这卷作品上干干净净，只有这个题是梁诗正写的（见第六讲图 3）。“臣梁诗正奉敕敬书”，他是奉了乾隆皇帝的命写的。另外，梁诗正在《石渠宝笈》里面还有很多作品。

《石渠宝笈》三编的编者之一黄钺

黄钺，大家不太注意，他是安徽当涂人，他山水、花卉都画得不错，而且著述有《二十四画品》《画友录》。

这一次《石渠宝笈》展览里面有这一张黄钺的画像，是他 74 岁时候的画像。这个是他 80 岁在宫外很多名人给他画的像，这两幅的人像看起来很像，所以他的确就长这个样子（图 17）。

在桂林有一张黄钺的画，可以看到黄钺的字画风格（图 18）。这是黄钺的签名（图 19）。

在台北私人收藏有这一张画《眄柯轩图》（图 20），但是在台北“故宫博物院”也有一张画，题目及内容与此画完全一样，都是《眄柯轩图》（图 21），题诗也一样。

我们现在把这两张比较一下，大同小异。



图17　黄钺八十像　道光九年（1829）

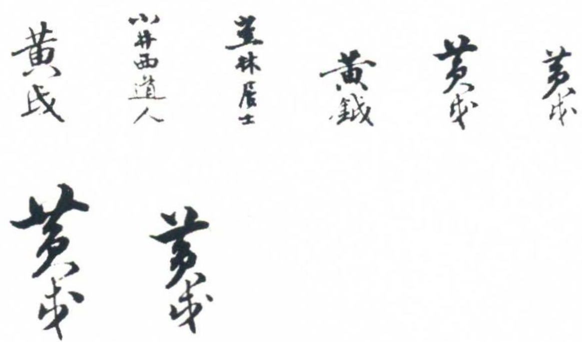


图19　黄钺签名式



图18
清　黄钺
《夏木垂荫图》
桂林市博物馆藏



图20　清　黄钺　《眄柯轩图》　台北私人收藏



图21　清　黄钺款《眄柯轩图》　台北“故宫博物院”藏

这一张私人藏品我认为是真迹，是绢本。台北“故宫博物院”这件是纸本，比较草率，这张画不是台北“故宫博物院”原藏，是李石曾先生捐赠的。你们记得北京故宫博物院最早的“故宫博物院”的牌子是颜真卿字体，写得很饱满、很宽大，就是李石曾写的。黄钺的比较，可以看出台北“故宫博物院”那张李石曾捐赠的是假的，黄钺的画，还有流散各地的。

这一篇文章主要是讲先后这两位《石渠宝笈》的编者以及他们的书画作品。黄钺的作品在《石渠宝笈》里还有不少。谢谢大家！

第十二讲

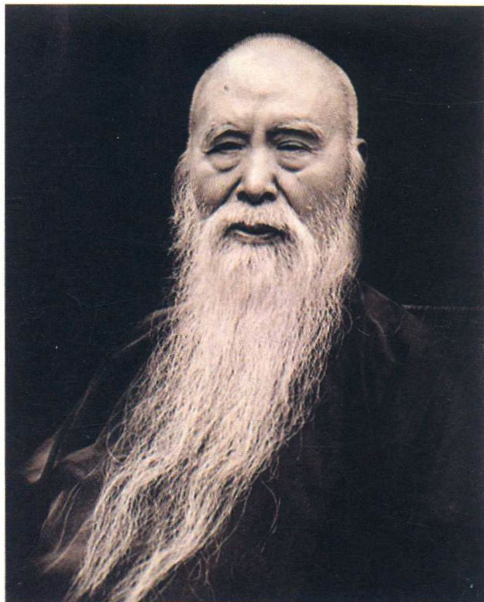
前所未有的大时代



傅　中：各位专家，各位学者，各位同学，大家好！我其实到天津来至少有三次了。1977 年就来过，当时我代表美国佛利尔美术馆跟随美国的古画访问团在国内各大博物馆的库房里看了很多很多名画。那第二次来的时候，天津博物馆还是在一个老的房子里，现在都是新房子了。第二次来大概是在 20 世纪 80 年代后期，我来的时候刚好碰到大陆的古代书画七人鉴定小组。我也参与了半天，晚上跟他们交流。第三次是到天津大学找王其亨教授，因为我研究蓟县的一座消失的乾隆的“静寄山庄”，王教授又是建筑学的专家，我就去找他交流。这座静寄山庄本来是在从北京往东陵的路上，乾隆皇帝清明节时常要去东陵扫墓，而去往东陵差不多需要四五天的时间，所以一路上都有行宫。他在蓟县就自己建了一座行宫。其中，有一座山庄的规模，仅次于避暑山庄那么大，可是现在很少有人知道，就是这座“静寄山庄”。这个山庄现在是完全没有了，被一个政府机构的疗养院借用了。这个“静寄山庄”原本规模很大，以前的砖、瓦现在都在民间住宅的墙上或者屋顶上，所以当地老百姓们都说：“我们住在皇宫里。”因为他们的地砖都是原来的地砖。总而言之，今天是第四次来天津，今天我要讲的这个题目，是讲 20 世纪上半期。

这个“前所未有的大时代”，就是 20 世纪的上半期。1911 年，辛亥革命成功，清朝被推翻，建立了中华民国，结束了中国几千年的帝制时代，所以这是一个“大时代”。然后，在 20 世纪中期，中华人民共和国的成立，也是一个极重大的事情，也影响了绘画的发展。这是中国画发展的大背景，它跟时代、政治有密切的关系。即使到了 21 世纪，你们天津仍旧有很明显的感觉，各国的旧的使馆、旧的建筑都在这儿，还有很多军阀或者是旧政府要员，所以中西交流、东西融合，也是一个大时代的背景。然后，照相与印刷的发展与进步、普及，这个是非常重要的一个转变。没有照相的时代，研究中国书画史完全是另外一个状况，有了照相印刷，就进入了一个崭新的时代。从书法上来讲，古时候没有照相印刷技术，所以有钩摹本，比如现存王羲之的书法都是摹本，不是王羲之亲笔写的，是后人复制的。复制的方法就是钩摹，先把轮廓钩下来，然后在中间填墨，是原大原寸，钩得好的就很逼真。后来，因为那种复制的方法太慢了，所以又用临写的方式，临写的方式就是要对着真本去临写。另外，为了书法的大量普及，就有刻本的产生，刻成帖，只要刻一次就可以拓出成百上千本，这是量产的复制方法。但是，那种黑底白字的拓本一看就是复制品，后来的印刷术就是建立在早期拓本的基础上面。当照相技术发明之后，这种双钩填墨、


图1 沈尹默先生像


图2 于右任先生像

临写、刻帖等复制方法，都不需要了，可以直接通过照相制版来影印。现在你们念美术史，有很多图片可以对照，可是古人研究的时候，要见到原迹是非常不容易的，所以现在研究美术史进入了一个新的时代。另外，就是清朝覆亡之后，故宫博物院的成立，这个故宫博物院的建立，成就了研究中国书画的繁荣景象。因为有博物馆的成立，就有展览，我们通过这些博物馆展览可以看到大量古代的珍贵书画。还有，现在很多拍卖公司的展览比博物馆的光线更好，而且有时候连玻璃都没有，你还可以偷偷摸一下，这真是个研究、学习古画的好时代，千载难逢。所以你们正处于一个最好的学习、研究的时代，可以从古人那里吸收到很多营养为你所用。同时，美术学院的成立，各个方面都有专业教授来训练你们，这是过去所没有的。

20世纪初期，在书法方面，我特别推崇南方的沈尹默（图1），他是1883年出生的，但是于右任（图2）比他生得更早一点，不过于右任后来渡海到台湾去了。于右任不但行政方面的能力很好，而且他从小就喜欢书法，所以他在到台湾之前，就曾经收集了很多墓志铭。墓志铭里面有很多是魏碑，他早期是学魏碑的，写得非常开阔、气势磅礴。那沈尹默是从帖学开始的，一个是帖学，一个是碑学。于右任后来到台湾之后，他要创造一个标准草书，因为很多人草书不认识，所以他要草书标准化。于右任并不是为了书法而创立标准草书，而

是因为文字运动。草书从汉朝以来就有，那个时候的草书是用隶书的笔法，所以有章草，后来又有今草。草书的发展往往跟其他的字体是并行的，写的草一点，写的快一点，就是草书。写篆书的时代也有草篆，这个草篆是后来的名词，但是你们看战国的简牍，明明写的是篆书，但笔法非常流畅，而且有牵丝缭绕，所以有草篆、草隶。草隶就是八分，后来王羲之的时代有今草，一直演变到清代，每个人写草书都有自己的变化。因为很多人不认识草书，所以这个草书一定要标准化，但于右任为什么想到要用草书呢？因为草书写得快，节省时间。汉字笔画太多，写起来太费时间，所以他要节省中国人书写的时间，这是他的本意。可是他后来到了台湾，大陆推行简化字、简体字，简体字跟草书也有一些相通的关系。而于右任在台湾推行的标准草书却由于种种原因后来没有得到支持，可是他“有心栽花花不发，无心插柳柳成荫”，尽管标准草书没有推行成功，他自己却变成了一位很了不起的草书家。后来，电脑发明了，不管简体、繁体，你只要打几个拼音，时间也都一样，这是电脑化的时代。但是对你们来说，从小学简体字有一点吃亏，吃亏的地方就是你们将来有时候不认识繁体字，可是古书都是繁体字，书画上的字大部分也是繁体字，只有少数现代书画家的作品，才有简体字。刚才讲到于右任和沈尹默的书法，他们两位不管对大陆的书法家，还是对台湾的书法家，影响都很大。这是于右任的草书（图 3）。

现在我再讲“西张南吴北溥”。在天津你们可能习惯于“南张北溥”的称呼，而“西张”指的是张大千。虽然张大千在上海发迹，其实张大千是四川人，四川比较偏西，他是从四川来的，所以称他为“西张”。“南吴”是吴湖帆（图 4），他主要在上海活动。张大千是 1899 年生的，吴湖帆是 1894 年生的，三人中年龄最大的是吴湖帆，其次是溥儒。生于 1896 年的溥王孙溥儒在北方，所以称他为“北溥”。这三个人在当时主导了中国画坛，等一下我会讲他们的影响。在上海，吴湖帆是最主要的画家，当时有一个收藏家叫庞莱臣，庞莱臣的年龄比吴湖帆大得多，他是生于 1864 年，比吴湖帆大 30 岁。所以，吴湖帆年轻的时候经常到这个庞莱臣家里看他的收藏。庞莱臣并不是书画家，我看过他的书法，不好，画可能也有，也不怎么好。这个庞莱臣是一个大商人，喜欢收藏，是民国时期收藏最丰富的一个收藏家。他的收藏品在 20 世纪初期大量卖到欧美，我以前工作的华盛顿佛利尔美术馆，就有一大批的画是从他那里买过去的。最近南京博物院办过他的收藏展，很多大的博物馆里面都有他的藏品。吴湖帆是公认的上海地区最重要的画家，他也是个收藏家、鉴赏家。张大千在当时，最佩



图3
于右任书法对联


图4　吴湖帆先生像


图5　梅兰芳1943年在上海寓所作画

服的同辈画家里面：一个是吴湖帆，另一位就是溥儒。为什么佩服他们？因为他们两个都出身于收藏世家。溥儒是恭亲王的后代，后来有一批重要的宫廷收藏流传到他手里，再由他辗转卖到海外。当然他卖画也是在他经济拮据的时候，他也需要生活。

梅兰芳（图5）也是一个书画家，但是他主要还是一个京剧大师。大家知道他是1894年生的，跟吴湖帆的年龄很接近，比溥儒还小1岁。他跟吴湖帆学画，画梅兰竹等，书法也喜欢写。我在这儿讲他，并不是仅讲他书画家的身份，而是讲当时的艺坛。他是上海的一个京剧名家，但是他经常要去北京表演。民国时南北方就是两大中心，一个是上海，一个是北京，所以南方的艺人，像梅兰芳这一类的人，他一定要同时到北方去表演，要得到北方人的赞同，等南北齐名才能变成全国知名的艺人，张大千也是一样。这张画是梅兰芳画的（图6）。

我现在要讲张大千，他本来是四川人，他的学生时代在四川，没有什么离奇的事情，他后来主要的经历是在上海，留学日本回来之后就在上海，并在上海逐渐成名。但是在三十几岁的时候，他觉得他的名气只是在上海，还远远不



图6 梅兰芳《松柏》 1944年



图7 张大千（左）与溥儒（右）在东京合影

够，他要到北方去。北方最有名的就是溥儒，他要跟溥儒结交，而且让北方人认同他的艺术造诣，所以他就到北方去发展。后来有于非闇，这位画家同时也是记者。他在北京的《晨报》时常介绍当代的艺人、书画家。有一次，大概在1930年左右，他发表了一篇文章《南张北溥》，从此张大千在全国的知名度就大大地提高了，而且稳固下来，所以“南张北溥”沿用了很久。

再讲“南张北溥”。上面讲到张大千到了北方以后，要跟北方的画坛盟主溥儒齐名，于非闇的文章《南张北溥》起了很大作用，奠定了他在全国的地位。这是溥儒老师（我称他为老师是因为他到台湾之后成为台湾师范大学的教授，我是师范大学毕业，很有幸，他在台湾教了我一年），这张照片是张大千跟溥儒在东京的合影（图7）。

讲到于非闇，大家熟悉他的工笔花鸟，是这一类的（图8），而且本来于非闇不写瘦金体，早期的于非闇写的是另外一种字体，后来张大千到了北方之后，他们两个品味相近，就变成了好朋友。于非闇比张大千大十来岁，他们时常在一起逛花鸟市场，看到奇花异鸟，就买回家写生。后来，张大千就告诉于非闇：“你这种工笔花鸟画适合以瘦金体题字。”从此于非闇就改学瘦金体。受了于非闇的影响，张大千的花鸟画也有所改变，他本来是画山水的，后来他对花鸟画也有研究。他们两个之间互相观摩，而且张大千天分高，学习能力强，



图8　于非闇　《翠微红叶图》局部

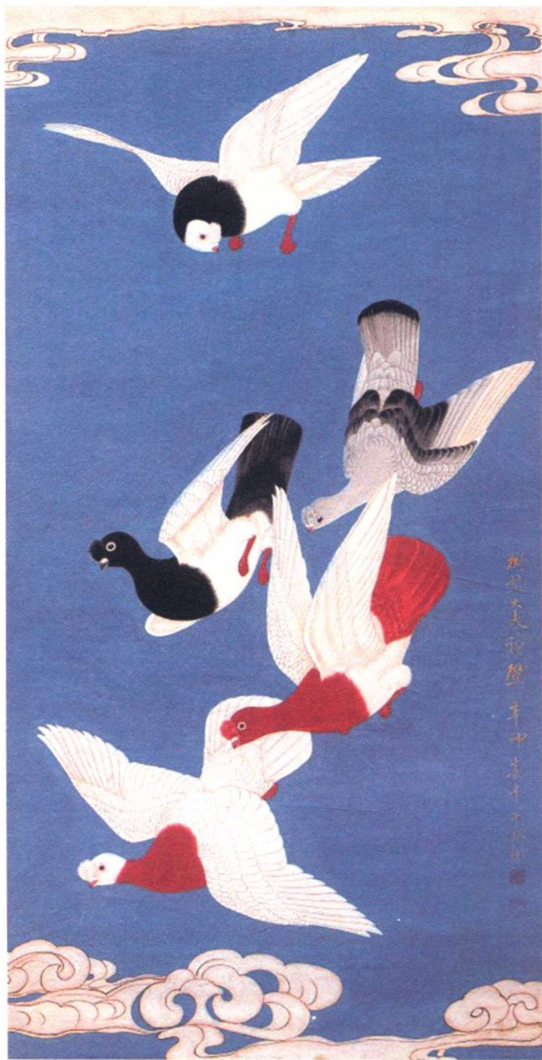


图9 于非闇《和平鸽》北京传是2010年春拍

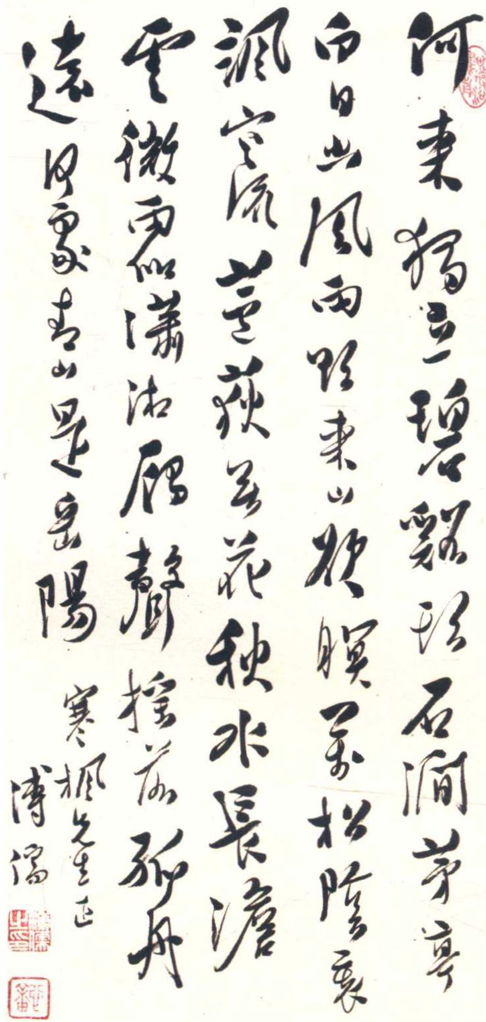


图10 溥儒《为江寒枫书行草诗轴》

他原来走文人画一路的画风，韵味特别高，后来他虽然画花鸟画，但是我认为他后来的花鸟画时常是超过于非闇的。于非闇晚期受到了古代工艺品缂丝的影响，他用石青把整个底色涂满，就像这种作品（图 9），这是过去比较少见的花鸟画。台北“故宫博物院”也藏有类似风格的古代作品，像那张徐熙名下的《玉堂富贵图》。

这是溥儒先生的书法（图 10）。溥儒的楷书，我认为在民国时期是最好的，在清代也很少有这么高水准的楷书。他的楷书一般都认为是受恭亲王、成亲王的影响，可是他又学了裴休的《圭峰禅师碑》。这张写得非常地简洁，非常地干

净，所以我认为溥儒先生的字堪称是民国一绝。溥儒老师也画工笔花鸟，他是非常幽默又天真的画家。在他这个时代有很多姓溥的优秀画家，你们天津可能熟悉溥佐、溥侗、溥伒，溥侗是溥西园，溥佺字松窗。清朝贵族都在写字、画画，包括现代的启功，都很优秀。溥儒不像张大千画很多大画，他的画越小越精彩，张大千的画越大越精彩，气魄大。溥儒是注重修身养性的画家，他最小的一个手卷可以装在以前的那种胶卷盒里，画的很多都是神怪的故事。他除了饱读经书之外，也喜欢志怪小说，在绘画中发挥他的想象力。溥儒先生时常画一些神怪人物，比如钟馗。他很喜欢画钟馗，他有一张画，画钟馗在大吃，用刀叉在吃西餐；还有一张画，画钟馗坐在那里，一个小鬼拿了画框在画钟馗的像；另有一张画，画钟馗在骑单车，不但骑单车，而且在钢索上表演骑单车。这些画让人看了心里自然会发笑。所以说，溥儒是一个天生的画家，他能够画各种各样的题材，而且他能够画自画像。很多画家都画过自画像，但自画像大部分都是正面，很少画侧面，因为你在镜子里看不到自己侧面的形象，可是溥儒画的自画像也有侧面的。其中有一张溥儒画他自己站在一个茶几上，披着一条毛毯在发抖，旁边侍女在清扫，画得非常有意思。溥儒的生活很多时候他自己没办法处理，有一次他去理发，理发的时候付了一张大钞，让那个理发店的小姐受宠若惊，因为溥儒不知道钞票的大小；他也不知道家在哪，去学校上课都要派班代表用三轮车把他接过来，再用三轮车把他送回去，要不然他不知道怎么回家。这让我想起在普林斯顿大学读书的时候，有人就讲爱因斯坦在高级研究院作研究，他中午有回家睡午觉的习惯，有一次，他睡觉被别人叫起来，那个人说：“你怎么到我家来睡觉？”原来他走错了人家，因为宿舍可能大同小异，所以走错了，在人家家里床上睡午觉，被人家叫起来赶走了。

恭亲王这一支有很多收藏，收藏品传到溥儒老师手里的时候，有一个手卷是易元吉画的，易元吉是北宋画猿最有名的画家，他画《百猿图》，因为手卷画到“百猿”，就画得小小的，溥儒受这个手卷的影响很大，时常画这一类的题材。张大千也喜欢画猿，是因为他母亲生他之前做了一个梦，梦中有一个和尚拿一个铜盘，铜盘上有一个猿猴，送给张大千的母亲，第二天，张大千就出生了，所以张大千的名字叫张猿，是猿猴的猿，后来简化成把偏旁去掉，所以他们两个都喜欢画猿猴。

再讲叶恭绰（图 11）和吴湖帆。叶恭绰年龄上比吴湖帆大，他是 1881 年出生的，吴湖帆是 1894 年出生的，就是说，叶恭绰大吴湖帆 13 岁，他是一个

很重要的收藏家。他是广东人，因为后来做了政府的高官，就基本都在上海和北京活动。他的收藏很丰富，很多赵孟頫有名的作品都有他的题跋。他的兰花、竹子也画得不错。他自己本人没有儿子，后来，他的兄弟有一个男孩就过继给他，变成他的儿子，他的名字叫叶公超。叶公超因为后来到了台湾，在到台湾之前是北京大学英语系的教授，跟胡适等人都是同事。我跟叶公超先生比较熟悉，到了台湾后，叶公超先生就喜欢上了画画，他后来做台北“故宫博物院”的管理委员。那个时代，他被限制不能教书，也不能做什么事情，就回去写字画画。我有机会认识他以后，时常陪他写字画画，后来，因为他的关系，我进了台北“故宫博物院”。这幅画是吴湖帆为叶恭绰画的（图 12）。吴湖帆款题中说的“遐庵”就是叶恭绰，吴称叶恭绰为“姻丈”，可能他们有亲戚关系。因为叶恭绰是吴湖帆的前辈，所以吴湖帆不但在收藏、鉴赏上受到叶恭绰的指导、影响，其实吴湖帆的书法也受到叶恭绰的影响。虽然在风格上看起来不同，其实在精神上他们有类似的地方（图 13）。


图11　叶恭绰先生像


图12　吴湖帆为叶恭绰画《凤池精舍》局部

好，现在要提到高剑父（图 14）。高剑父大家都知道他是岭南派的画家，他生年相对较早，1879 年，比吴湖帆、溥儒、张大千都要大，张大千早年也曾经模仿过他的作品。张大千极其聪明，模仿力很强，在上海地区，书画家之间时常有联谊会，大家就在一起写字画画。有一次，高剑父也在那里，轮到张大千画的时候，他一下笔就用岭南派的风格。画完之后，高剑父站在旁边，更重要的是张大千落款都直接落“剑父留”，这等于可以做假高剑父的作品了，高剑父在旁边脸色都变了。后来，张大千不慌不忙地在剑父上面又加了字：“大千仿剑

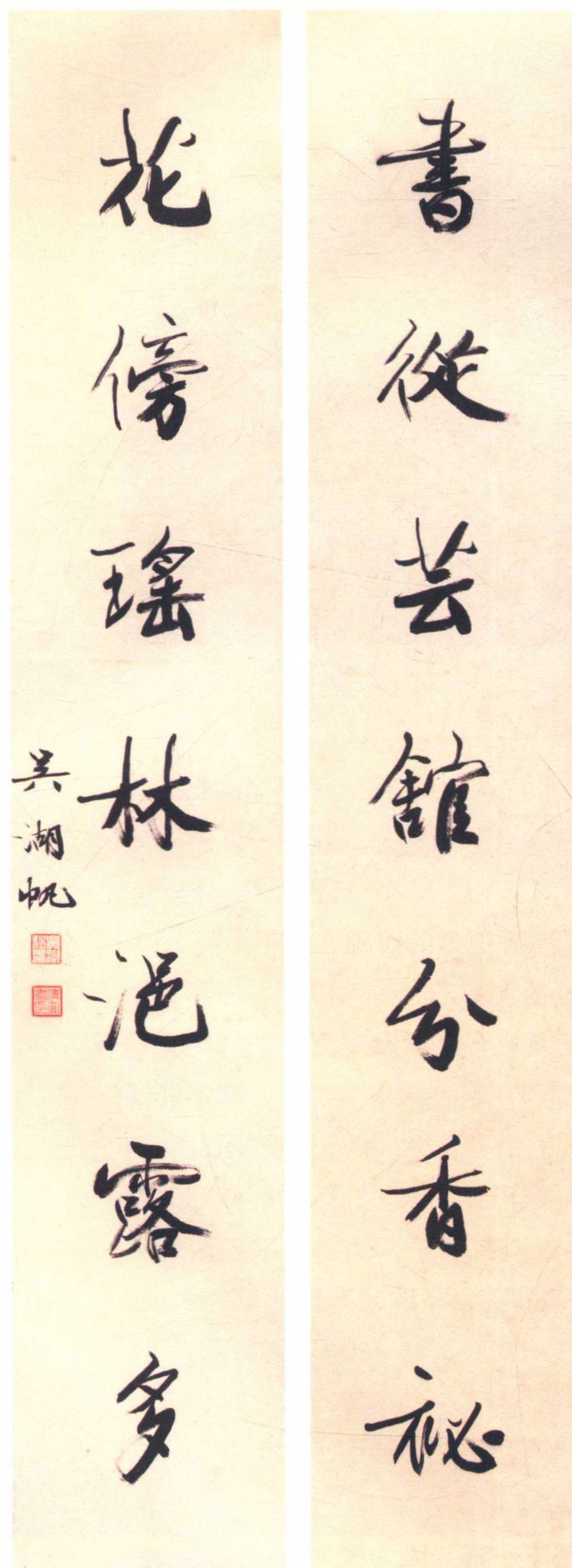


图13　吴湖帆书法对联



图14　高剑父《秋山行旅》



图15　张大千泼墨山水

父笔法写之。”大家都觉得这个张大千太会模仿，所以我说张大千是当时画家里面的高手，虽然年轻，但各种山水、人物都能画，因此他是大家所公认的一位画家。

我现在要讲一下张大千的画，我们大家都看到过他的泼墨、泼彩（图 15），这个泼墨、泼彩其实是非常接近的，都是半抽象。他的画先用泼墨、泼彩，然后小心收拾，去完成一张画，这是他 20 世纪六七十年代发展出来的风格。他为什么要独创这种风格，是因为他那时住在海外，眼睛后来不好了，就不能画比较工细的画了。而且 20 世纪五六十年代他时常去巴黎，拜访他的朋友郭有守，郭有守是当时的一个官员，张大千就住在他巴黎的家里，因为郭有守时常接触到西方美术，就告诉张大千说中国画将来没有前途，劝张大千要改变风格。而且，郭有守带着张大千在巴黎看各种现代画，有的还有现代画的表演。有一次去看表演，张大千看到西方画家在一个裸女身上涂了很多颜料，然后让这个裸女在画布上滚，滚出一些纹样、颜色来，张大千说这算什么，这种东西我也能。后来他就发展出了这种泼墨、泼彩风格。所以，他那个时代是受到西方这一类的抽象主义的影响，跟徐悲鸿、林风眠他们处的时代很不一样，所以每个人吸收到的、学习到的和发展出的风格都不一样。因为张大千传统功力很



图16　张大千　《杜甫诗意图》

深厚，他的画中还是要体现出传统山水的笔墨。一般我们都以为他是到了敦煌临摹了敦煌壁画之后，才用大青大绿的颜色，实际上不是。张大千的人物画风格当然是敦煌回来之后产生的，受到敦煌壁画的影响，但是其实张大千在去敦煌之前就有很多色彩斑斓的画，这种色彩斑斓的画在明朝就有了。董其昌的《秋兴八景》，是上海博物馆收藏的一套很有名的董其昌的青绿作品。这是张大千的一张画（图16），这张画他是直接用颜料画的，不是用墨。传统的中国山水画都是用墨作框架，然后再上颜色，但他这个连轮廓都是有颜色的线条，张大千甚至有时候还要用泥金钩线条，所以他对色彩非常重视。另外，要提到他到日本留学的一段故事，到现在还没有澄清。因为在日本查不到张大千的名字，因此张大千留学的时候不一定用的是“张大千”，“大千”这个名字是后来起的。但是张大千自己说过，他早年去日本学过染织。那个时候中国纺织业发达，很多布需要染上各种颜色、各种花纹，他去学这个，

后来他又说了，他说他去日本学的这个染织没有用上，但这幅画里其实包含了他在染织学上受到的色彩训练。

这张吴湖帆的画也是色彩斑斓，他的自题说“仿杨昇”（图 17），杨昇是唐代的画家，我们现在看不到他的作品，但是历代画家都有人去学他这种画法，吴湖帆也画这种色彩斑斓的画。我们花鸟画里有一种叫没骨花鸟，是直接用色彩去画花卉，但这个“没骨法”也有山水画，直接用颜料去画，所以这种风格尤其是画秋山红树，一定是色彩斑斓的。他还画过一张《北极冰山》，吴湖帆其实没有见过北极，他是直接从当时的画报里取材。后来，中国试验原子弹成功了，吴湖帆也画了，用色彩画了一幅“蘑菇云”。实际上，那个时代很多画家就是用传统的色彩去画没骨画。这是另外一个山水画家贺天建画的（图 18），他说 :“作青绿不知真山石之色彩。”所以你看这一个山水，跟后来的泼墨泼彩色调是同一类的。这张画你们绝对想不到是谁画的，刘海粟临仿的一张董其昌仿张僧繇的画（图 19），是直接用

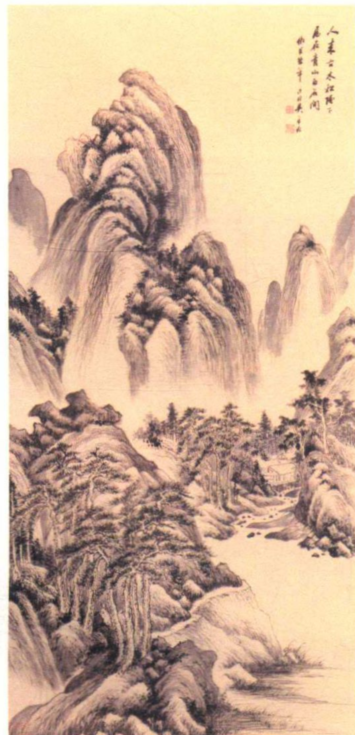


图17　吴湖帆《仿唐杨昇峒关蒲雪图》


图18　贺天健作青绿山水


图19　刘海粟没骨重彩画作品


图20　吴待秋《山水图轴》


图21　吴子深　《仿巨然山水》

颜料去画。刘海粟在中国第一个用裸体模特进行教学，后来他其实有一段时期是在临摹画，他在这张画上题识说："余曾见董玄宰仿僧繇没骨画，设色奇古，亟一临之。"他的意思是，曾经见过一张董其昌仿张僧繇的没骨画，所以他也画了一张。左边的这个题字是董其昌的一个朋友陈继儒题的，刘海粟也把他抄下来了，刘海粟把他的画画成彩画，泼的色彩斑斓、大红大绿，他说这种泼彩是他创造的，可是我查来查去，他最早的泼彩也是在张大千之后，所以，这是他自己在说大话！当然也有一种情形，是这个泼墨、泼彩是两个人不约而同的发明，没有谁受谁的影响，这个也有可能，但是刘海粟的泼墨泼彩：第一，没有获得张大千那样的成功，泼得没有那么好；第二，就是他用这种画法的时间都是在张大千之后。

现在要讲"三吴一冯"。在上海地区，有三个姓吴的画家，刚才介绍了吴湖帆，还有一个吴待秋，一个吴子深，"冯"是冯超然，"三吴一冯"是上海地区传统绘画最有成就的代表画家。吴待秋的名字叫吴徵，字待秋，他的年龄比吴湖帆大二十多岁。他的画完全是传统的"四王"一路的风格（图 20），所以他后来慢慢被人家淡忘。另外一个"三吴"之一是吴子深。吴子深 1893 年生，和溥儒是同一年，吴子深另外也叫吴华源，这是他的画（图 21）。现在我要特别

强调一下，苏州美专是吴子深创建的，这个仿希腊的房子是吴子深花钱在自家的地上建立起来的校舍（图 22），就是后来的苏州美专。可是，现在你去苏州美专，后院立的是颜文樑的像，不是吴子深，所以我现在重新呼吁大家认识吴子深。



图22　苏州美专旧景（吴子深建造）

冯超然 1954 年就在上海去世了。他的弟子张谷年到了台湾，张谷年先生到台湾后，开始写生，画得也很好。这个是冯超然画的，画得很好（图 23）。这张是吴湖帆画的画（图 24），这张画上有冯超然的题识，可见二人的交情很好。



图23　冯超然《云壑松阴图》

张葱玉 1914 年出生，到 1963 年就过世了，才 50 岁。我感觉很可惜，因为他写的字很好，而且他在中国书画史上非常重要。张葱玉在近代写了中国鉴赏史上最早的一本书，叫做《怎样鉴定书画》。这本书不是很大，文字也不长，但很重要，他第一个把古书画鉴定科学化。他把徐邦达从上海请到北京去，徐邦达先生也成为北京故宫博物院一位重要的鉴赏家。张葱玉的鉴赏眼光非常好，他的鉴赏主要靠书法鉴赏的功底，所以我常说你们要学习鉴赏，一定要同时在书法上下功夫，很多元朝以后的画，每张画上面都有很长的题字，如果你对画不够了解，判断起来有困难的话，你就要看书法，书法对，这张画就对，书法不对，这张画就可能有问题了，所以书法占着鉴赏的百分之五十，你要是懂书法你就掌握了一半。张葱玉的鉴赏就靠他对书法的了解，很多画其实他了解的不如徐邦达那么深，但是他就因为懂书法，就成为了很好的鉴赏家。



图24　吴湖帆《仿赵松雪林塘晚归图》



图25　徐邦达先生晚年山水画作

徐邦达是吴湖帆的学生，他是非常著名的一位鉴赏家（图25）。吴湖帆另外一位很重要的学生，就是海外的王季迁（图26）。王季迁的名字本来是“四季”的“季”，“迁移”的“迁”，后来写成“己千”，这个“己千”有他自己的意思，就是说人家学十遍会的，我要学一百遍，人家要学一百遍的，我要学一千遍，所以他就是要勉励自己勤奋学习。他到2003年才过世，他跟徐邦达是师兄弟，后来变成海外的一个重要的收藏鉴赏家。哦！顺便介绍一下，我最近在大陆收的一个学生——田洪，他花了数年时间编了一套《王季迁藏中国历代名画》（图27），收录了数百件王季迁的藏品，很有价值。我和王季迁先生以前在海外时常相见，他主要是住在纽约。董元那件著名的《溪岸图》，



图26　王季迁先生像



图27　田洪编著《王季迁藏中国历代名画》

就是他从张大千那买来的，后来进了大都会博物馆。

再讲近代大家最熟悉的齐白石，齐白石在早年画过各种各样的画，如画过祖宗像，他的写生能力很强。他学过金农的书法，学得很像，这表明他的造型功夫很好，所以他后来画工笔的草虫也画得很好。后来他碰到陈衡恪，齐白石得到陈衡恪的赏识，陈衡恪就劝齐白石用色彩，后来“红花墨叶”风格就产生了（图 28），陈衡恪再把他介绍到日本去展览，大受日本鉴赏家的青睐，他们就买了很多齐白石的画，从此齐白石就出名了，所以齐白石一生把陈衡恪当作他的恩人。齐白石的篆书也是一绝，从来没有篆书写成这样子的，不管大字小字，都很独特，风格鲜明。

还有些文人书法，像胡适先生（图 29）。胡适先生是文人，毛笔字有时候偶然写写，写出来很有味道。这件书法里面最大的特点是，他写出的书法都有断句，都有标点。你们仔细看第一行的最后一个字，下面有一个标点，“塔”字、“高”字下面有一个标点，很有意思。

傅抱石是大家所熟识的，他受石涛的影响很大，他也是第一个编石涛年谱的中国学者，可是他把石涛的生年编错了，因为他引用了一张张大千做的石涛

图28　齐白石《半亩方塘》

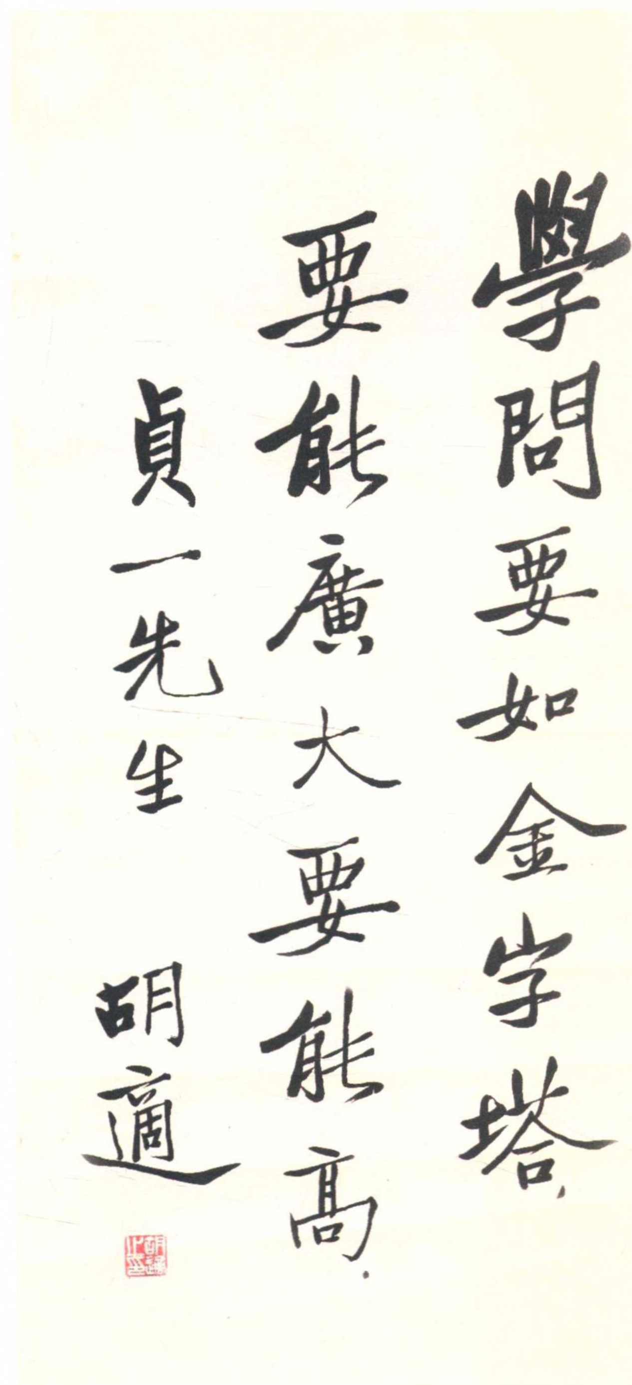


图29　胡适有新式标点的书法

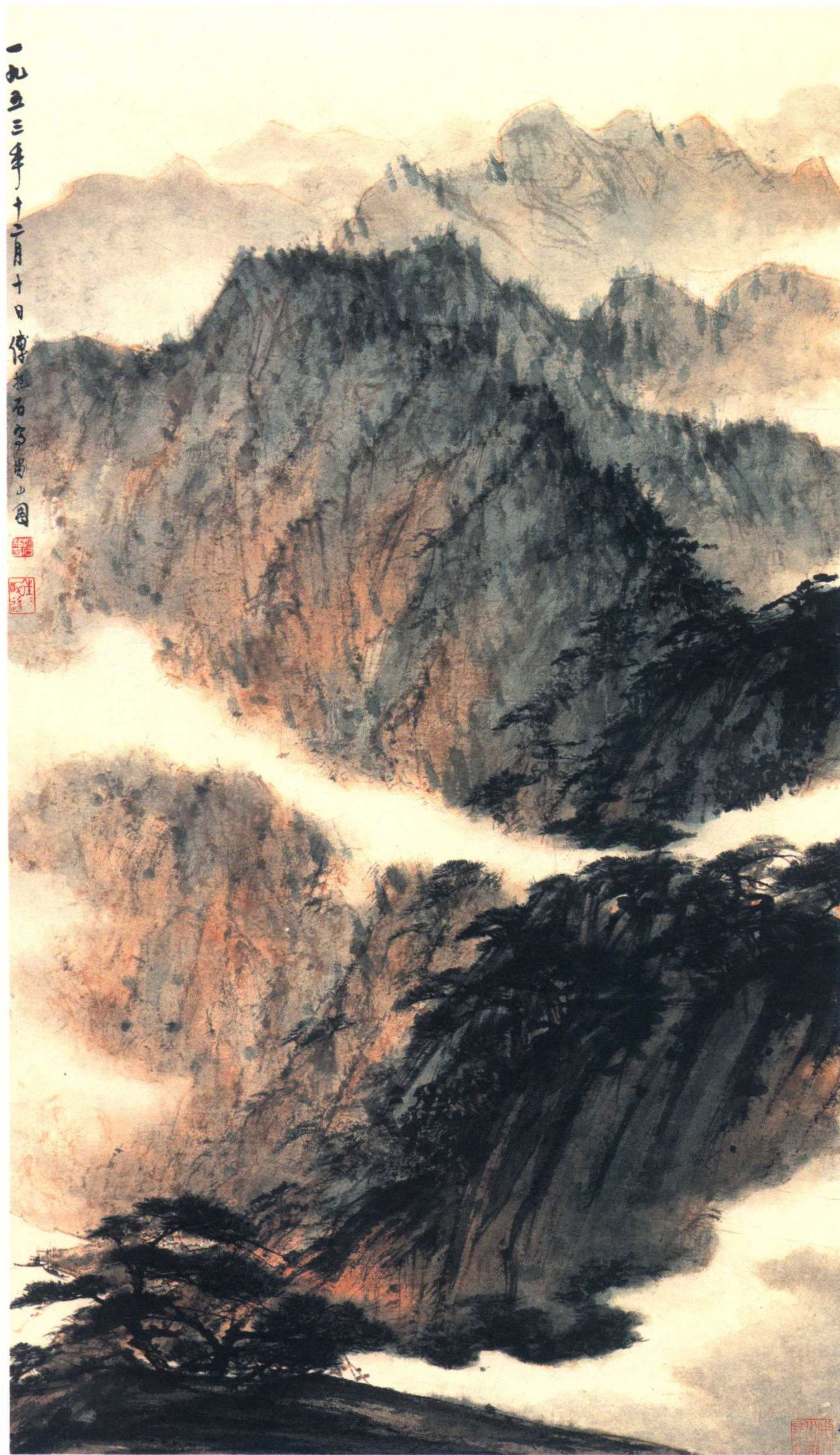


图30 傅抱石《蜀山图》



图31　丰子恺《旭日初升万叠金》图32　徐悲鸿《雄鸡图》　图33　石鲁写真人物画

的假书法来作证据。而傅抱石先生就根据那张假石涛作品推算石涛的生年，就推算错了。傅抱石先生的小楷、刻印都很好，他字写得很小，楷书很有力。他的边款刻得很小，他甚至可以在印章的四周刻《离骚》整篇文章，而且刀刀有笔法，这个很难。傅抱石发明的乱柴皴，也是从石涛那里发展出来的（图30），他的人物画受到日本画很深的影响。另外就是丰子恺的漫画（图31），也是很独特的风格，他的漫画有很多文人的情怀，跟一般的漫画家不大一样。

徐悲鸿的国画受到西洋画的影响，但是也受到国家政治的影响。这是徐悲鸿画的《雄鸡图》（图32），徐悲鸿不管画鸡、画猫还是画马都是千古一绝，古人画鸡、画马真的不是这样画的。石鲁用水墨画的写生人物（图33），风格和清代人物画风格完全不一样。这是我个人在非洲的时候画的写生（图34）。

这个是大家都熟悉的林风眠（图35），林风眠这一类的画我是比较喜欢的，但是他这一类的仕女（图36），每一个仕女不管姿态怎么样，就是这个脸，这一点我不喜欢。

现在看到的这张是黄君璧画的（图37），他是“渡海三家”之一。他的山水画最有名，早年临了很多古画。当时中国画坛是以上海、苏州和北京地区为主，后来增加了一个广州，因为广州是开放口岸，很多有钱人去读书，慢慢变成收藏家。所以，明代中后期以后，这里有很多收藏家产生。到了清代后期这



图34　1964年傅申先生非洲行人像写生

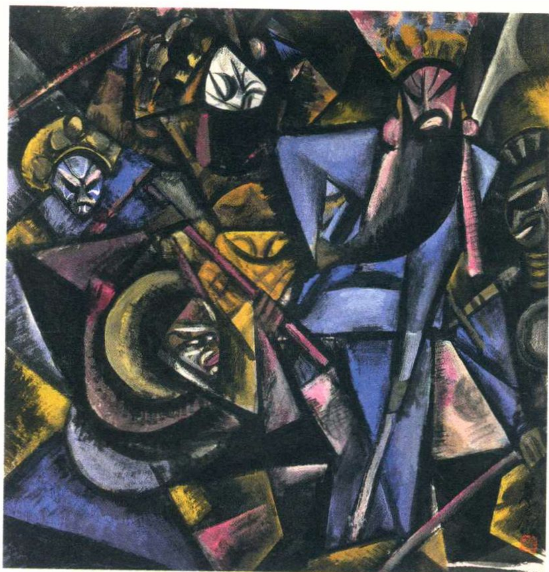


图35　林风眠以西方立体派风格作传统京剧人物



图36　林风眠　仕女人物画

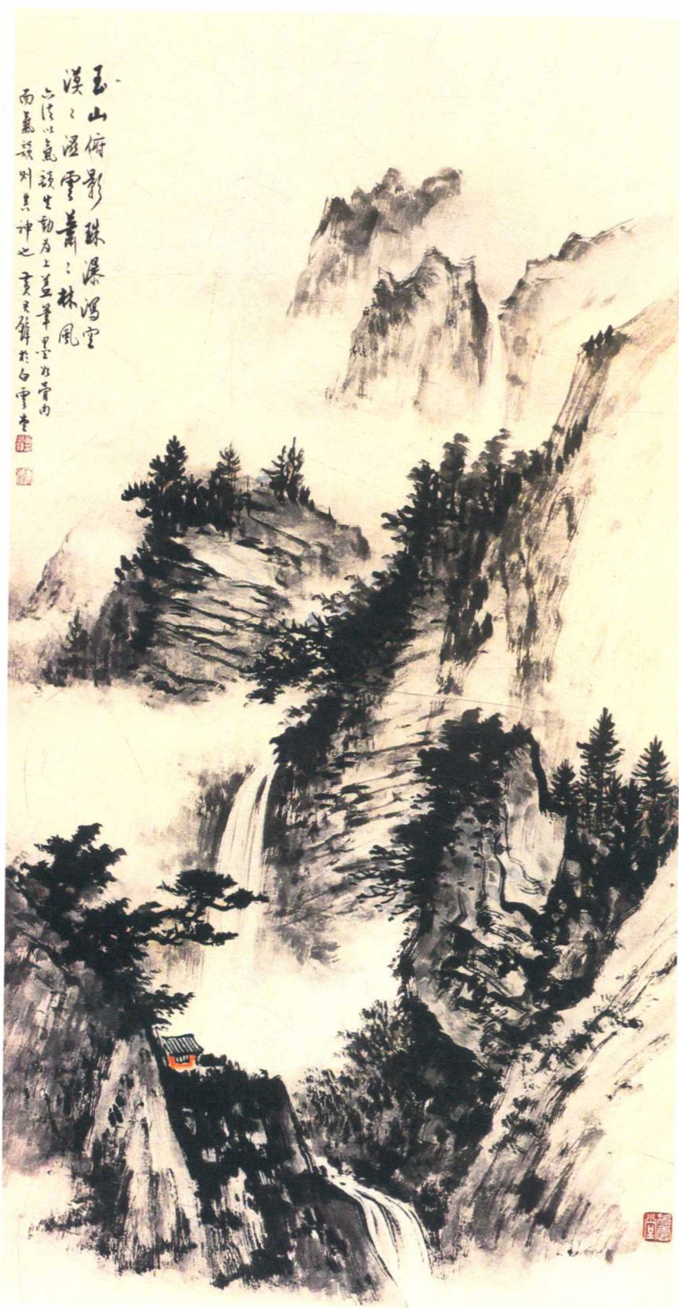


图37　黄君璧　《山水图》



图38
黄君璧先生
指导宋美龄作画

里的收藏家非常多，所以黄君璧先生有机会向收藏家去借古画来临摹，沈周、文徵明、仇英，都被他学习了一遍。黄君璧先生也是我的老师，他年轻的时候就在广州，张大千在1930年到日本去主持一个中国画展，有一张黄君璧的画，张大千看了后，觉得他画得好，回国之后特地到广州去找黄君璧，之后他们两个人变成了好朋友。后来徐悲鸿在中央大学的时候，就聘黄君璧、张大千、溥儒在中央大学教书。

这是黄君璧先生在指导宋美龄作画（图38）。宋美龄要学画，本来想请溥儒来教，可是溥儒不高兴，并提出条件："你要到我家里来学，我不会到你的馆里去教；另外你一定要三跪九叩行拜师礼。"所以宋美龄后来改向黄君璧老师来学。黄君璧老师在台湾师范大学创立了一个美术系，培养了很多人，包括我的师兄刘国松，大家可能比较熟悉。黄君璧有个堂号叫"白云堂"，因为台湾高山多，经常可以看到云海苍茫的景色，所以他时常去写生，发展出了自己的风格。在台湾的收藏家或者鉴赏家看来，他画的白云和瀑布是千古一绝。

这张是谢稚柳画的（图39），谢稚柳的哥哥谢玉岑是张大千的好朋友，所以谢稚柳早年的画受张大千的影响。谢稚柳非常聪明，书法、绘画也都非常好，也是中国近现代的一个大家。

这张是金城的作品（图40），金城是湖社的创立人，早年留学西方，可是他喜欢绘画，他在北京成立了一个中国画学研究会，那个时候故宫博物院有一个房间专门为他开放，他可以在里面直接临摹。金城临《富春山居图》也临得很好，因为他有原作临摹的机会。所以我觉得现在博物馆应该像卢浮宫一样开放，特别是允许画家去临摹。

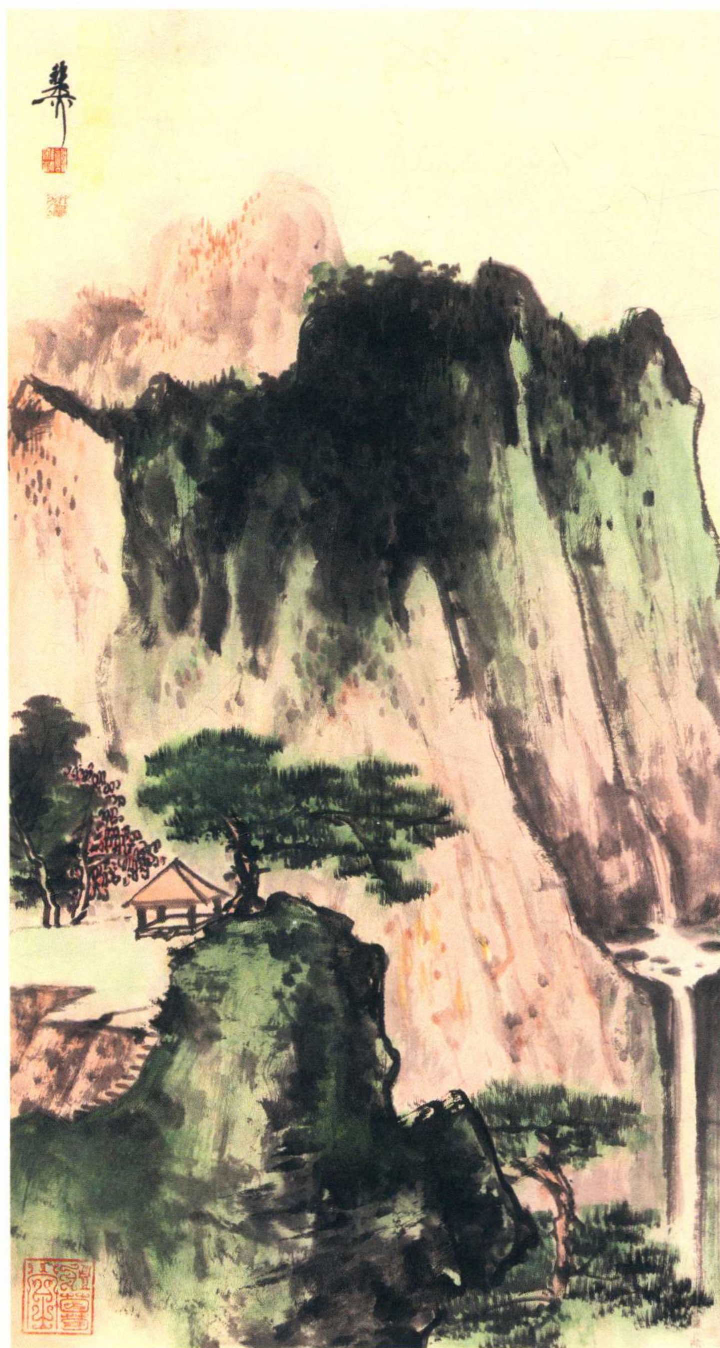


图39　谢稚柳 《山水图》



图40　金城 《仿唐寅听泉图》



图41　于非闇《临五马图》局部

图42
徐悲鸿以写意兼写生画狮子

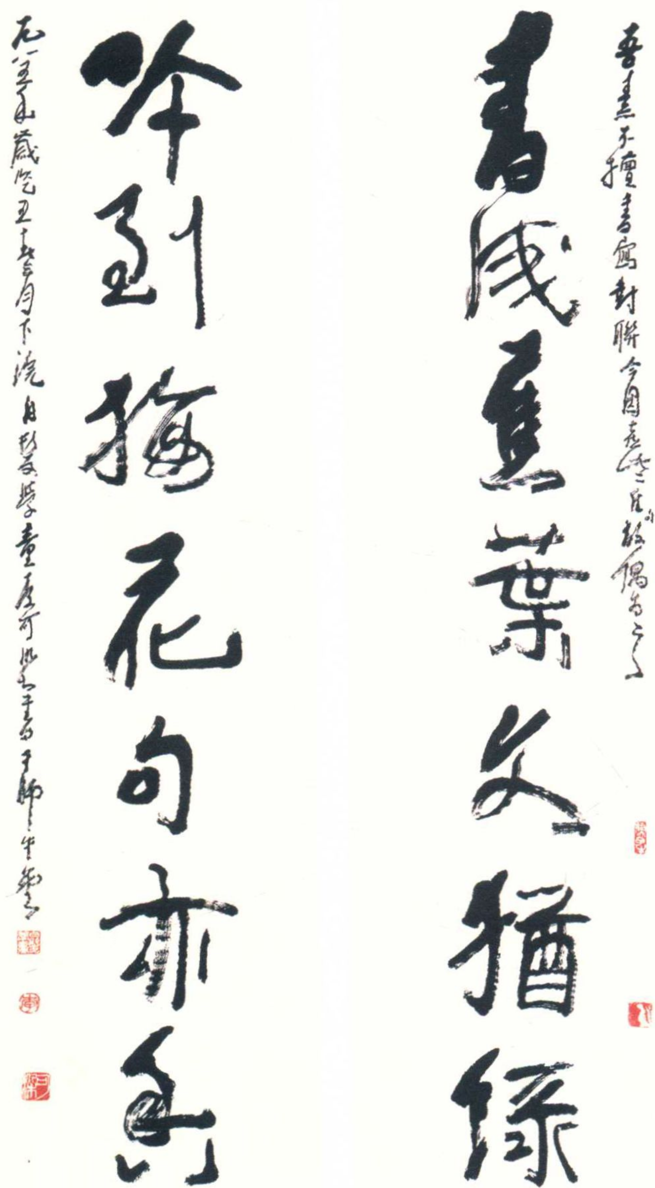


图43　李可染书法，画家书法中翘楚

这个《五马图》（图 41）是于非闇临摹的。本来《五马图》是李公麟画的，可惜这张原作到现在下落不明，有的人说是在第二次世界大战之后被轰炸毁掉了。但是我在念书的时候我的老师岛田修二郎先生告诉我这张画还在，只是收藏家不愿意拿出来，因为日本政府规定国宝不能卖，也不能转让，所以收藏家不愿意拿出来，不知道到底是不是事实，但现在好几十年过去了，到现在也还没有出现。

刚才讲到徐悲鸿的马是千古一绝，前人都没有这么画的，他画的很多狮子的眼睛和仕女的眼睛我也觉得很好玩（图 42）。李可染画的《五牛图》与古人截然不同，画得也很好，他的书法也自成一格（图 43）。听说他在下放的时候，在监狱里没事，就用铅笔、硬笔写字，写得很慢，后来他发展这种抖笔，一笔笔慢慢画下去，所以画家自有画家的成就，一般光写书法的人不太容易写出来，而且他画名甚高。李可染的山水画是千古一绝，山水画发展到清代“四王”，越走越薄弱，可是李可染画的山水，气势雄伟，又受到西方光影的影响，“四王”绝对想不到会有这种山水。



图44　黄宾虹　《石梁飞瀑图轴》局部

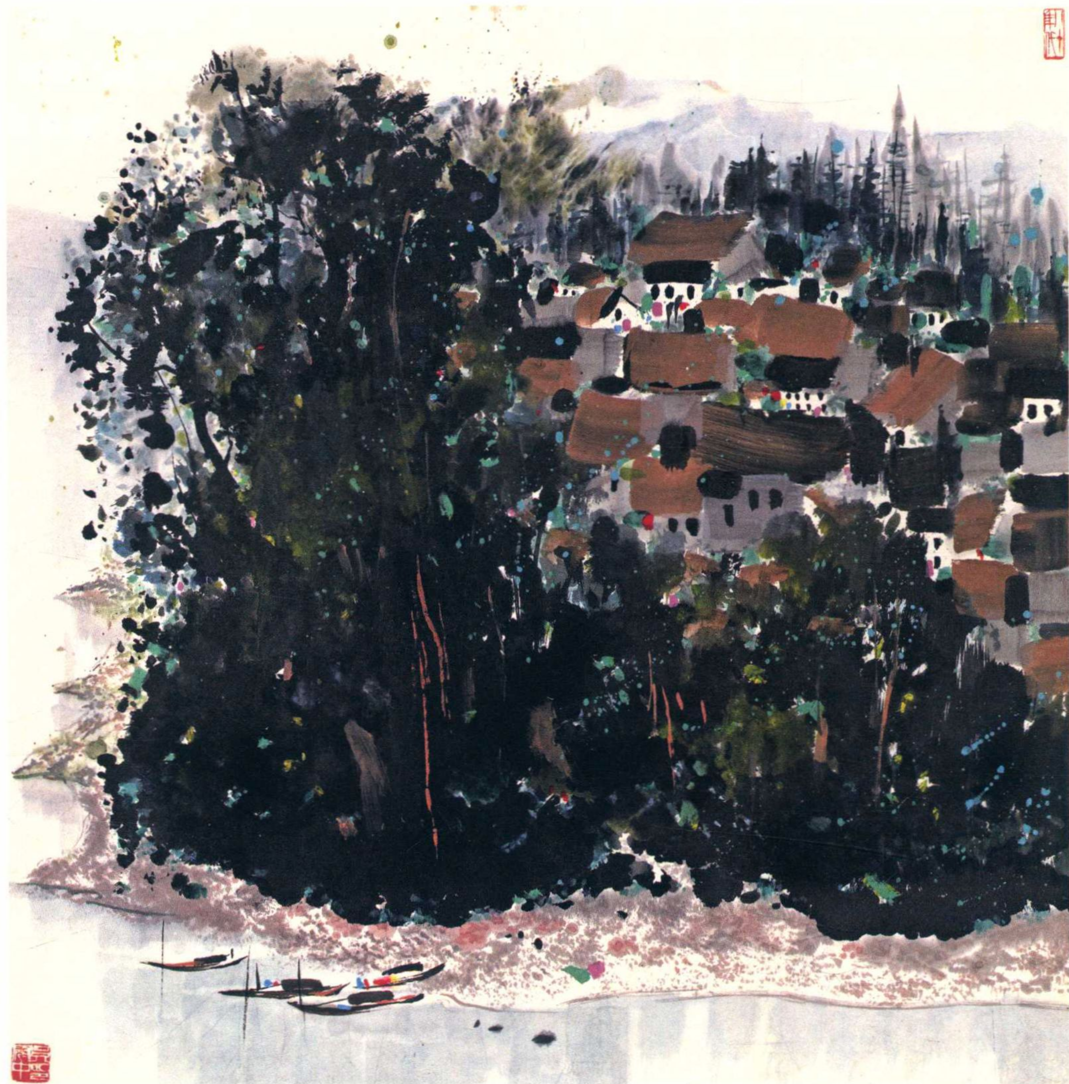


图45　吴冠中有中国韵味的画作

这是黄宾虹的画（图 44）。说到黄宾虹，我要顺便讲下傅雷。傅雷跟我是同辈，傅聪是他的儿子，是我的侄子辈，可是傅聪比我大两岁。那年傅聪 80 岁大寿，我第一次相认并称他为大哥。第二天，我们又巧遇在松山机场贵宾室，乘同一班飞机到上海，我送他到家里，我们上楼看到黄宾虹的一幅立轴，傅雷是黄宾虹的知己，所以黄宾虹时常画一些画送给傅雷。有人说黄宾虹假如没有傅雷帮助，他就没有今天的地位，有这种可能。而且，如果黄宾虹 60 岁就去世了，他也不可能有今天的地位，就跟齐白石一样，所以画家一定要活得久一点，晚年变法才能成功。

这是吴冠中的画（图 45）。吴冠中很聪明，他有个说法是“笔墨等于零”，其实他的画面里有很多笔墨，但他靠这一句话名气更大。其实你看他的线条，这是他早年比较用心的作品，有很多笔墨，后来他的线条越来越少，好像直接从那种灌装的色彩颜料里挤出来的线条一样。

好，今天就讲到这里吧！谢谢大家！